

近世文学表現史論 — 詩篇8 — 蕪村詩 —

青 木 正 次

(一) 長詩化のすじみちで

芭蕉『奥の細道』はまだ〈道行〉の他界性というのが、遺蹟めぐりの旅といった古典主義的な外観をもって表わされていて、そのために今にいたるまで〈紀行〉などと言いつづけられる原因を作っていた。定型詩の近代的な姿、その最後形である俳諧発句体が、次への展開を他界めぐりの〈物語〉を内在化して、自ら他界へ踏込んでいく表現によってなすとげようとする〈劇〉化（せりふ化）を徹底して進めたのが蕪村の『春風馬埭曲』だった。そこで古典的遺構は内部に引き込まれ、旅は内なる〈故園〉への古典語法によるもぐりこみとなる。定型詩はそこで〈せりふ〉となって物語を進行させる形で、物語を超える。せりふになった定型は、次のせりふをあふれ出させて、詩の時間を劇的な水準におしあげる。長詩化は、ざっとこんな筋道へ向けてふみ出した。

〈曾良〉という同行は語り手と語られ憑かれる登場人物へと吸収され、しかも語り手は登場人物の声（表現）に姿をかえる。共同の知見としての奥の細道は、個体の内側の意思の流れに転じられる。

★ 定型詩の環界

蕪村はこの作で、定型詩をめぐる舞台装置について、意識的に自分の作意をとりだしてみせている。詩を定型の高み

に打ち上げて花ひらかせる地上の物語的風景は、こんなふうに取りだされた。

余一日間耆老於故園。渡澗水過馬堤。偶逢女婦省鄉者。先後行數里。相顧語。容姿嬋娟。痴情可憐。因製歌曲十  
八首。代女述意。題曰春風馬堤曲。

これは〈余〉なる語り手が体験した環界（風景）というふうには、物語空間を語り出させたものだ。これを「ある日昔  
馴染の老人を訪ねて故郷に帰りました」などと受けとらなければ、物語の空間の構成が見えてくるはずである。〈余〉は  
老仙を仙境に訪ねる者、理念的自然郷の探索者をさしているというのは漢文表現が強いてくる知的風俗理解である。そ  
の内実は、今や他界になった故郷のムラへ、そのシンボルである老人（必然的に老母）を求めて越境していこうとい  
うような気分になった或る日の、そういう幻想の行くえ、とでもいうことに作者からはなる。生活界から離れて母なる  
故郷へ溯る幻想に入り込む日、というのが「一日」ふつとやってくるとき、というのは、「実は愚老懐旧のやるかたなき  
よりうめき出たる実情にて候」と蕪村自身がいっても、何の〈実情〉にもなっていないはしない。同義反復だからだが、そ  
ういう反復の意味はなんなのか。

〈老い〉のやってきかたが、「一日間耆老於故園」というように表わされるのだ。〈老い〉というのは〈故郷帰り〉とい  
う物語性の訪れであって、漢文表記に表われる気取り（風俗理念知）をとりのぞくと、次のように同じ時期の生活界か  
らはみなされていたものことだ。

古郷へ廻る六部は気のよわり 『川柳柳樽』

この六部はそのまま俳諧師あるいは絵師というふうには置きかえてよい。遊芸民として全国化した都市社会に囲われて、  
その間隙を〈河原〉として徘徊する、都市宗教民（異族）を指しているからだ。語り手〈余〉は婦郷物語の語り手とし  
て遊芸民であるだけでなく、婦郷心にかられるもの、遊芸民として廻りし浮遊することに疲れ、平民帰りを幻想してし

まう（気の弱り）に襲われた者という意味でも、遊芸民である。そして、帰郷が遊芸生活民の気の弱りに根ざした、失われた村落的世界のはるかなものへの憧憬であるという点で、都市宗教民なのである。彼らは都市生活民の宗教的な夢、帰省という三途川の彼岸である母なるムラへの溯行、を導き代行する巫である。彼の語る経験は人々の夢の世界である。

★

物語空間というのは自己幻想に現われる（死界）のことである。「渡澗水過馬堤」ぎれば、そこは三途川をこえた死界である。「故園」だが、作者が（余）としてたどるこういう幻想の構成は、明らかに次のような近代民譚と基本的には同じであるとみられる。

或る人が病気で発熱するたびに美しい幻をみた。綺麗な道がどこまでも続いている。萱を編んだようなものが道に敷かれており、そこへ子供るとき亡くなった母が来て二人で道づれになっていくうちに美しい川があり、輪になった橋がかかっている。母はその輪をくぐって向う側から手招きをするが、自分はどうしてもそこへ行くことができない。そのうち意識を回復した。

『遠野物語拾遺』一五七

澗水馬堤を淀川と毛馬堤と読み直してみてもしょうがない。わざわざ漢語風に他界化した表現は、都市風俗知の内実がすでに失われた村落の共同幻想の個人的な回復の試みであることを示しているだけだからだ。病氣発熱の幻覚という近代後期的な契機づけの共同性を除けば、あとは美しい幻の道が川を橋で渡った亡母の故郷の招きに向って続いている、という古代伝統的構成に変わりはしない。母郷、つまり母が環界として現われてくる母胎的空間、環界としての（母）、を表わすのに「澗水馬堤」という表現をしており、淀川や毛馬堤が記号として介在してこなければ母郷という觀念が成

り立たないものだったことを示す。つまり〈実景〉という方向に、幻想がくり上げられる必要があったわけだ。

〈古い〉は空間的な共同性をふり払って、遊芸異族にやってくる必然的な気の弱わり、流民における〈故郷〉作りの傾向といった異族囲いこみの像から、一般人の個性性に現われるもの、〈余〉の〈一日〉の衝動というふうに変じて捉えられて現われる。そして除かれた異族(地)性は、人生時間上の〈実景〉的な幻想、というふうにより埋めこまれる。時間(個体)化された上で、空間(共同)的な像を残されるわけだ。それは、故郷帰りの自己を自ら語る自己帰郷物語というふうに表示としては出現する。〈古い〉は自己帰郷物語の語り手に自分を托する衝動とでもいうもの、としてやってきているといえる。これは、異族としての自己を平人の定住域へ消しこむこと、異族性の自己消去、平人へ向けての〈不在〉表明だから、死への親和を意味する。

蕪村三十才の表出では

君あしたに去ぬゆふべのころ千々に

何ぞはるかなる

君をおもふて岡のべに行つ遊ぶ

をかのべ何ぞかくかなしき

『北寿老仙をいたむ』

という表現になる。ちがいは「君あしたに去ぬ……」といっている本人を、作者位置からさらに「余」として対象化し、くり出ししているところにあるだけだが、この違いが肝心である。「君をおもふて岡のべに行つ遊ぶ」こと自体がすでに死界への道行、劇的な表現界での舞台、に入りこんでいることの構成的な自覚がされているのが『馬堤曲』だからだ。若年の蕪村には死は親しい想念ではあっても、現実的な共同の自然環界として親しく入りこめる、というようには

やってくるいなかった。

この違いはまた、漢文表現で物語られることも関係がある。毛馬堤を馬堤に読み替えることは、馬堤という表現界を死界（劇的物語空間）とみなして、そこに〈余〉という分身を入りこませるもの、という構成意識に支えられて行われるからだし、画人謝寅の「竹溪訪隱」図の竹溪やさらに進んで「武陵桃源」図の桃源に入る劇的物語空間の山水表現と漢語表現への読みかえが同じ位相にあるということもできる。そうした位相に〈故園〉は思い描かれている。

★

物語界（舞台）は、「余」にたどられ語りだされるが、それが舞台として、つまり、劇表現の水準にある物語空間として定置されていることを表わすには、そこに〈登場〉する者が〈語りだされる〉必要がある、というのは劇表現に乗った物語側からの説明である。

語り手「余」は自ら語り出した自他の関係世界を、先験的な自然として生きる存在、〈登場人物〉を見つけ、彼について次のようにいう。

偶逢女帰省者。先後行數里。相顧語。客姿嬋娟。癡情可憐。

三途の川を渡った先に、故園へ同行する〈女〉が現われてくるという幻想は、民譚的な伝承表現では「鶴女房」であり、昇華されれば謡曲「羽衣」や「竹取物語」のかぐや姫であり、というようにいくらでも挙げられる、古代に普遍的な共同幻想の型である。それが「帰省」するところは、語り手にとっては〈故園〉であり、従って語り手に語られる位相ではひきよせられて〈帰省〉となるが、要するに〈天上〉という理念化を受ける。民譚の非理念的な位相ではどこからともなくやってきてこちらを招く〈母〉や〈婆〉の面影を負った女であり、またそうした〈妻〉となるべきものいる空間、をさしている。「偶々」逢う女で、民譚の近代版（通時的に貫流する民譚の本質からみて）に照らせは

離森の長者屋敷にはこの数年前まで燐寸の軸木の工場ありたり。その小屋の戸口に夜になれば女の伺い寄りて人を見てたげたと笑う者ありて、淋しさに堪えざる故、ついに工場を大字山口に移したり。その後また同じ山中に枕木伐出しのために小屋をかけたる者ありしが、夕方になると人夫の者いづれへか迷い行き、帰りてのち茫然としてあることしばしばなり。かかる人夫四五人もありてその後も絶えず何方へか出でて行くことありき。この者どもが後に言うを聞けば、女がきて何処へか連れだすなり。帰りてのちは二日も三日も物を覚えずといえり。

『遠野物語』七五

山中廢村や廢屋に、郷村を離れて身をおく人夫を、淋しがらせ村恋しさの夢をかきたててどこかへ誘うへ山女といふのが、この民譚の古代的な位相だが、蕪村では離村の人夫は都市生活という廢村に疲れて故園恋しさの夢にさそわれる、という位相へ移されている。むろん、民譚の、村落の共同幻想という位相ではなくて共同幻想を自己幻想の内部でしか夢見ることができなくなっている都市民（知的大衆）という位相に変わっているが、これは時代社会的な転移であつて個人的な変相ではないことはいふまでもない。

女に導かれて自分の郷に入る、という古代的な位相は、へ女」といふ異族を山中他郷に見るといふ、という前古代性とは觀念の位階が違ふ。「女の郷に帰省する者に逢ふ」といふ表現の位相が、女を契機にして故園に入るといふ古代性を示しているとともに、すでに「遠野物語」のようにその女への興味よりも、女への関心は直ちに故園への入口であり、女に故園がダブルという様相をみせていることに気づけば、古代的な物語性から近代的な劇性（世界）へ移っていることもまた明らかであり、そのことはまた、これがつづく詩の展開部への前置き、せりふに対する舞台ト書きの位置にしかないことにも示されている。

女の郷は余の故園である、重なっている、ということをはつきりして、「先後して行くこと数里」以下の過程は、

この重層し同致してくる古代と前古代の幻想の時間を指している。民譚ならばこんなふうのところだ。

遠野郷にては豪農のことを今でも長者という。青笹村大字糠前の長者の娘、ふと物に取り隠されて年久しくなりに、同じ村の何某という獵師、ある日山に入りて一人の女に遭う。怖ろしくなりてこれを撃たんとせしに、何おじではないか、ぶつなという。驚きてよく見れば彼の長者がまな娘なり。何故にこんな処におるぞと問えば、ある物に取られて今はその妻となれり。子もあまた生みたれど、すべて夫が食い尽して一人このごとくあり。おのれはこの地に一生涯を送ることなるべし。人にも言ふな。御身も危うければ疾く帰れというままに、その在所をも問い明らめずして遁げ還れりという

#### 『遠野物語』六

長者の娘の出奔と自分の見ている女とを結びつけるのは、村からの出離を恐怖や懐しさとして正負に疎外する共同の幻想である。「怖しくなりてこれを撃たんとせしに、何おじではないかぶつなという。驚きてよく見れば彼の長者がまな娘なり」という恐怖から親懐への逆転の過程に、蕪村の自己幻想の物語性も焦点を定めているが、もうこの逆転は飛びこされてしまつて、同致した結果だけが当然のように表わされているのは、前古代と古代の継ぎ目よりも、古代物語化の結果だけをステップにして次へ移行する近代性のためだろう。

その近代性というのは「容姿嬋娟。癡情可憐」という巫女への入れこみ方と、それが直ちに「因て歌曲十八首を製し。女に代て意を述ぶ」となる表出意識の表現にある。「相顧みて語る」というとき、すでに同郷であることの確認でしかなくなっているが、この同調一体化、余という語り手が語られている女に「憑く」ことは、容姿が表わしている「嬋娟」「癡情」という〈遊女〉性を介して「女に代」ること、〈女〉の意をとり出し表現する資格、表出者の位相をえていることが大事だといわれている。余が故園へたどりつくこと（作者からは〈古い〉の訪れの表出）は、いわば〈遊女〉に負

われながら、負っている彼女の心意を表出すること、彼女の故郷帰りのかなわぬ夢を表現として実現することによって完成される、とされている。

民譚が示していたように、村落を出離した女に対して出離の恐怖の共同性を共有する男がその女に抱く性的な親和性が、〈山女〉の故郷思慕の幻想を語り出させた。同じように〈遊女〉に村落出離の禁を犯した者でそのために都市の中に拘禁され囲われて望郷の念を抱えている者を見、そこに自分の都市生活の浮遊感を村落出離の罪障のようにみて、性的に重ね合わせる男が、この「余」だとみてよいように思われる。そこで彼が「女に代て意を述ぶ」る位置につけるのである。

★

だが、「女に代て意を述ぶ」る位置というのはあくまで「余」という物語語り手なので、それは物語的に人物(女)の心を言葉に表わす、ということではない。余なる位置にある者が物語的表出をそれと知って人物の言葉を題して「春風馬堤曲」だと言うとき、物語内の詞部分で、歌曲風に語り手から表出されたものを指している。けれども、「やぶ入や浪花を出て長柄川」に始まる詩部分の連作は、語り手がみるような物語の〈詞〉に相当するものではない。言うまでもなく、それは劇のセリフに当る水準で表出されている。

春もさむき春にて御座候。いかゞ御暮被成候や、御ゆかしく存候。しかれば春興小冊漸出版に付、早速御めにかかけ申候。外へも乍御面倒早々御達被下度候。延引に及候故片時はやく御届可被下候。

一、春風馬堤曲 馬堤は毛馬堤  
則余が故園也

余幼童之時、春色清和の日ニは、必友どちと此堤上ニのぼりて遊び候。水ニは上下ノ船アリ、堤ニハ往来ノ客アリ、其中ニハ田舎娘の浪花ニ奉公して、かしこく浪花の時勢粧に倣ひ、髪かたちも妓家の風情をまなび、□伝しげ太夫の



心中のうき名をうらやみ、故郷の兄弟を恥いやしむもの有。されども、流石故園ノ情不堪、偶親里に帰省するあだ者成べし。

浪花を出てより親里迄の道行にて、引道具ノ狂言座元夜半亭と御笑ひ可被下候。実は愚老懐旧のやるかたなきよりうめき出たる実情にて候……………

この周知らしい蕪村の手紙で、「一、春風馬堤曲……………」以下「あだ者成べし」までは、全くの〈物語〉表現であつて、これはそつくり漢文に書き替えると、「余一日間耆老於故園」以下の物語に一致するといつてよい。この手紙では漢文の「一日」に当るのは「幼童之時」という思ひ出の時間のことである。幼童の時に溯つて春色清和の日にたどられる思ひ出の時間は、「間耆老於故園」道程にそつて流れる。表面上は「必友どちと此堤上にのぼりて遊び候」ようにみえながら、その内実で子どもたちは、

村の馬頭観音の像を近所の子供たちがもちだし投げたりころばしたりまたがつたりして遊んでいた。それを別当がとがめると、すぐにその晩から別当は病氣になつた。巫女に聞いてみると、せつかく観音さまが子供たちと面白く遊んでいるのをお節介したから氣に障つたのだといつて詫言をしてやつと病氣がよくなつた。

『遠野物語拾遺』五一

といふうな、村落（故園）の共同幻想の象徴とみなされるものに遊び戯れていた、あるいは遊んでもらつていた、と巫女からは言い当てられている。その巫女は子どもたちが「上下ノ船」といふ共同幻想の象徴と戯れて、自由に「渡瀬水過馬堤」るさまを言い当てるだけでなく次にその巫女自身が子供らによつて上下する船中に見いだされることになる。子供らは上下する船に拠つて、彼女の親里へともに帰る白昼夢を春の日中にみる、ということなのだ。ちよつと子供らが村落の共同幻想のただ中で観音に遊んでもらつていたように。

村民にとって〈子供〉は共同幻想（観音）の未熟な巫であり、巫女は子どもの未熟な性を媒介して、観音像へ結びつける位相にあった。蕪村詩では、村落の共同幻想を夢見るのは共同的な村民ではなく都市に浮遊する個人の自己幻想で、巫女もそれにふさわしい「妓家の風情」で現われるが、たどっていく道行では未熟な性的幻想を母胎的な故郷に結びつけてくれるのは、やはり母性的な巫女である。ただ物語語り手位置にある「余」の表出意識では「幼童之時」という幻想の位相が欠けているだけだ。

「歌曲十八首」という形式で「代女迷意」へるのは、一つには〈幼童之時〉の幻想の表出、いわば女に代行される幼童の心の表出、という物語表現には欠けていた、仮托された幼童の幻想の表出にふさわしい形式がとられたということだろうし、もう一つには托された仮構の「妓家の風情」（容姿嬋娟。癡情可憐）に見合った、表出の仕方としてそうなのだと考えられる。すなわち、遊女の風俗知、教養としての俳諧や漢詩、である。

宿る幼童の性的な共同幻想としては〈親里〉へ向う道行の情がこめられるが、宿られながら導く妓女の風としては俳諧や漢詩の風俗知表現をとって表わされると見てよい。

★

浪花を出てより親里迄の道行にて、引道具ノ狂言座元夜半亭と御笑ひ可被下候

という手紙の文言の表現は場当りの喩ではない。すでに何度もくり返してきたように、この時期（というのは近代では、ということになる）、すべての尖端的表出は〈劇〉的な構成をとるほかはないのであり、芭蕉詩では、このことを對象的に表現することができなかったのは、劇が未だ〈浄るり〉に代表されるような物語表現の形式でしか表わされなかったのと軌を一にしている。しかし、蕪村詩の時代では〈引道具〉の語に明らかなように、自然と言葉ははつきりと分化していることが誰の目にも確かに意識されるようになっていく。物語られる自然と言葉、登場人物を囲む自然も登場

人物の言葉も、そういうものとして「語られる」仮構の中でしか現われなかった。それが「風景」であり「詩」だった。「引道具」というのは、「観客の面前で前後左右、ななめに動かして見せる大道具。『忠臣蔵』四段目城明け渡し場で赤門の道具をななめ後へ引き、由良之助との間隔を遠く見せるが、これは最も代表的な引道具の一種といえよう」(『演劇百科大辞典』)というように、登場人物とは別に切り離されて自由に差しかえのきく「道具」としての自然(「造り物」)をさしている。

……ト道具半分左の方へ引込み、橋懸の方へ一間ほど障子屋体出る、橋は中程になり又五郎いろいろ思入して、橋の板を切ぬく、板を踏落し、また歩行いて見たり、いろいろ思入あり。

奈河亀助 『伊賀越乗掛合羽』安永六年

このように、登場人物を取囲み一体化している自然環境の表現ではなくて、登場人物の動きや必要に応じてそこに現われ出現させられるところの、御都合主義的な道具としての自然、をこれは表現している。これは「風景」から「道具」への転化であり、自然に対するこういう見方が、歌舞伎(劇)の段階になって捉えられ表わされるようになっただけでなく、こういう認識が一般化していることを蕪村の手紙と、この時期の歌舞伎作品がよく示している。

人間がそこに埋めこまれている自然環境(風物・風景)ではなくて、人間の背景となつて、しかも取り替えのきく部分に区切られた自然像、というものは、右の例文で明らかに表わされているように、時間的に輪切りにされた自然像をさしている。こういう認識を可能にした契機は恐らく米貨から金銀鑄貨への転化だったろう。まず米貨によって空間的に切り離された自然は謡曲に現われ、そして金銀鑄貨によって時間を負った自然が歌舞伎に現われてきたと考えられる。

漢文体前書き「余一日問耆老」以下の物語表現が置かれているのは、歌舞伎(劇)表現の冒頭ト書き部分に相当する。歌舞伎劇では

造り物上の方に少し幕打、桜の木あり、むかふ黒幕、上より桜の枝出てあり、下に土手あり、在郷歌にて幕明く、向ふより上杉春太郎広袖着流し羽織にて出る、茶びんきれいにして、鍬の柄にかけてかたげ出る、跡に大橋傾城の形にてつき出て、禿大勢みなく、鋤鎌を持ち出る。

春太郎「罷出でたる者はこのあたりの者でござる。それがし屋敷へ帰るやうにとおじゃれども、こむづかしい事はきらいぢやゆゑ、百姓の業をならひ、農業を致さうと存する」

大橋「春さん、そりや何の事でござんすぞいなア」

春太郎「ハテ又しても家中のものが来て、館へ帰れく」と拝む。館へ帰れば窮屈で面白いゆゑに、百姓にならうと  
思つて、今のやうに地狂言でやったのぢやわい」

『伊賀越乗掛合羽』大序

物語表現と異り、〈道具〉としての自然という表現が確立している。「桜の木あり……下に土手あり」などの自然物は、登場人物が桜狩に現われるべき遊興〈場所〉をそれと標示する共同の記号であつて、ト書きはそういう記号の表現（道具）でできている。

「渡瀬水過馬堤……」という物語表現は、このト書きの位相を、改めて物語的に表現したもので、そういう意味ではじめて「引道具の狂言」といい、そういう表現を意図してした者として「狂言座元夜半亭」と名のることができているのである。

とすると、続く「歌曲十八首。代女迷意」の歌曲が、右の歌舞伎狂言でト書きに続く部分、すなわち〈へせりふ〉部分の表現（物語の〈詞〉ではない）に相当するものであることがわかるはずだ。

★

へせりふ部分が韻文（俳諧形式や漢詩体）で表わされる（劇）とは何であるか、ということになる。そう考えてみれば「題曰春風馬堤曲」といい「歌曲十八首」といった意味がみえてくるだろう。たとえば、この時期、こんなふうな（劇）の一大分化を見つけることができよう。浄るり劇から歌舞伎劇への、劇表現主流の展開に際して、せりふ劇表現から繰り出された浄るり劇の歌舞要素は独立して、音曲舞踊劇の潮流を形づくっていったのである。江戸長唄、園八節などであり、のちに常盤津、清元などの浄るり諸流が定着していく。

安永二年七月、中村座で上演された「京人形三扇雲井月」という岩井半四郎演ずる七変化の所作事（舞踊物）にはめこまれた杵屋六三郎作曲の長唄「娘踊」をあげてみる。

へ初秋やまだ色付かぬ生娘の、口説けば顔も薄紅葉、赤前垂の茶屋娘、酒落た風俗それ／＼里娘、こちや／＼よい首尾で

へ姿なら言葉も田舎小娘の、手業に骨を扇屋の、娘なりやこそ絵も書き花も結ぶや、それ／＼花娘、こちや／＼よい首尾で恥しや

へ憧れ焦れ小牡鹿の、裾野が原の萩や薄や、桔梗苜蓿色々の、花も千草をふみ分けて、臥所定めず啼く声に、嵐の伝に誘はれて、見えつ隠れつなりにけり。

本来は浄るり節の道行部分などの段物をぬき出して語り唄いするうちに、次第に座敷歌へと独立していった浄るりや唄い物であるが、同じく安永三年上方系浄るりの一派園八節から「宮園新曲集」をあげてみる。これは浄るり作品の一部ではなくて、新たに短い唄い物として作りだされたものである。

ものかは 南郭作

村の柳の枝たれてきと春風が吹わいな

わしが心のやるせなさ可愛男にしらせたや。

さとのほる 吉祥作

ゆびおりてあはぬ日数をかぞふればいとどおもひはまさり草花より花にうつり気なあのうぐひすの口先で可愛らしい  
がおなごたらしにくいほどなほあひたさのままならぬ身はままならずさとのあたりのなたねさへ

肝心なことは、これら歌曲が劇表現の非せりふ部分という水準で表出されている点である。非せりふ部分、つまり淨り劇表現からへせりふへ結晶していった核心を差し引いたところに残され現われたへ非せりふ部分は、演じる劇としてはへ舞踊として表わされる。書かれる劇としてはへ歌謡表現の形をとっている。『春風馬堤曲』の「歌曲十八首」というのは、これに相当する水準の歌謡表現をさしている。

近代都市俗謡はすでに劇的な観念地平（「舞台」）上で表出されるものとなっていることを一般に示している。近代都市空間というものが、へ劇的な仮構に位しつつかあることを意味しているわけである。そして、こういう生活の観念的な自然時空の水準の上昇に合わせて、意識的に詩曲が表現されるようになっていたことを、蕪村詩ははっきりと示したのである。

では、劇表現からへせりふを差し引いた残りのへ詩歌表現とは何であるか、といえ、それは淨り的な物語表現による劇表現を参考にするとかかるように、物語られたへ心、物語登場人物の心の劇地平での表現、あるいは語り手が劇の登場人物として現われて、自分のへ心を語りだしたせりふ、とでもいうことができる。それはへせりふの向う側に想定される心、というものとは違い、自分の心を物語る劇登場人物のした表現、せりふとして物語られたわが心、というものになる。

近代都市生活空間というのは、自他に向って自分の心を物語って聞かせるような表現を、劇的なせりふのようにお互

いに作為して交わし合える世界だということが出来る。と同時に作為しようとしまいと表出した言葉がせりふとして作用し、従つてその向う側に「心」というものが表出意図とは別に想定されてしまふような世界でもある。この前者は都市空間では舞踊的に、また詩歌的に、作為の共同表現としては定着されてくる、ということになるだろう。

前にあげた「娘舞」の例をとれば「初秋やまだ色付かぬ生娘の」と自分を「物語」るように取りだす、わが心の表出だということになる。そして、都市生活空間で自分を「物語」るように取り出そうとすると、そういう心の仮構にとつて、物語られる自分は失なわれた「村落」と都市の中の村落の仮像である「廓」、を重ね合わせる幻想の中で、はじめて像が可能になっているということは、近代前期（江戸時代）のすべての表出に普遍的なのである。どこにでも「遊里」の仮構が自在に入りこんでくるのはなぜか、といった問題である。南郭作の唄では「村の柳の枝」といった表現に、都市にとつての村落像が遊里に集中されていて、遊女の男を慕う心が、そのまま「村落」的自然を恋う心に重ねられている。関係がよく表わされている。

物語的に托されたわが心である遊女の恋心は村落的自然を理念喩とする詩的表現に抽出される、というのが劇的な表出地平の共同性で、それはいわば都市生活で村落的共同性に回帰する心を表出しようとするときの風俗知なのであり、その表現形式が遊里歌謡なのだということができる。

★

明和四年二月『春遊興』は、「春の遊の興に乗じて古今の童謡をよび和歌を翻訳すること五十余首になりぬ」「春訳童謡為詩、蓋応某遊興耳」とあり、高名な浄土僧が遊びに作った詩集というより歌曲集で、「童謡」というのは

多出於里巷而言情、問星降託人以風世者

をさす。『山家鳥虫歌』出版に五年先だつものながら、同歌や類歌を多く含んでいることも知られている。このこと

はここに載せた俗謡がいわゆる俚謡だったことを意味するものではなく、『山家鳥虫歌』の出版と同じく、都市遊里歌謡として流布したものだという点が特に考えられていなくてはならない。決して農耕民の生活歌などではない。都市に遊里を中心にして流布した「田舎」歌だったことが本質である。これはそれを個人的に自ら作りだす試みであり、遊里的な風俗知を表現にこめた形式である。

童謡に、なんぼ口説いても戸板に豆よ、いつそあんな奴は死ねばよい、といふを訳す。

千口雖<sup>二</sup>相認、豆<sup>一</sup> 移 扇板<sup>一</sup> 還。 怨言如<sup>レ</sup>是者、 早作<sup>二</sup>北<sup>一</sup> 煙<sup>一</sup>。

花は折りたし木末は高し、心尽しのわが思ひ、といふを訳す。

欲<sup>一</sup> 一折<sup>二</sup>春華<sup>一</sup>、 標高枝不<sup>レ</sup>斜。 尽<sup>レ</sup>心焦<sup>レ</sup>思後、 反側作<sup>二</sup>吁<sup>一</sup> 嗟<sup>一</sup>。

千重の白雲隔て、住めば、善しと悪しとに父母様を、思い出しては泣き暮らす、といふを訳す。

遊歩白雲外、自憐孤露身。 月花風雨節、 潛爾憶<sup>二</sup>隻<sup>一</sup> 親<sup>一</sup>。

野道畦道いろある君と、二人行くとして徒名立つ、といふを訳す。

田野値<sup>二</sup>情人<sup>一</sup>、 双々<sup>レ</sup> 握手行。 往来流<sup>レ</sup>眼見、 佯笑称<sup>二</sup>華名<sup>一</sup>。

これら遊里風俗歌謡の知識層への侵透、というより近代都市空間の劇的で風俗的な本質に旧来の田園的知もまた変質せざるをえず、かれらの詩的表出も劇的な表出地平に立って、歌せりふのように言い出されるようになるし、すぐれた



詩人はそういう位相に自覚的になる。

俗謡（せりふ）を漢詩に書き直す作業にどんな知的関与が入りこんでくるのか。そこでは詩的表出の知的契機はもっぱら俗謡表現の共同性からの個人的な脱化のテコである漢語リズムにかけられているようだ。七七七五の近世俗謡リズムにしみついていっている遊里的共同口調（視線）から、どう個人的な感受性を突き出すか、というように。

野道畦道 ( 5 )

いろある君と ( 5 )

二人行くとして ( 5 )

( 7 ) 徒名立つ

田野 情人に値ひ

双々として 手を握って行く

往来 眼を流して見

佯笑して 華名を称く

武蔵野に 行き暮れて

月を眺めて 草枕

恋しき人を 夢に見て

うたた寝に 袖しぼる

武蔵行く行く 夕に向う  
 月に吟じ 草際に宿す  
 石枕 玉人を夢む  
 白露降り 袂を沾ほす

『艶歌選』(安永五年烏有子著)

松に春風 香りくる  
 いざや連立ち 梅咲く里へ  
 行くまひか ( 7 )  
 道は菜種の 花咲く野辺よ  
 香風 松樹に入る  
 客を携へ 更に梅を尋ぬ  
 野径 村路に接す  
 菜花 早く已に開く

『艶歌選』

漢語漢詩化が、七七七五の俗謡リズムを変えることを、基本的な動機にしていることが推測できる。七七や七五の基本詩行を一つ一つ崩していくことが、古代以来の農耕的な、口調の共同性を逃れず眼目だったろう。

近世俗謡リズムは詩表現としては前述のように農耕村落の自然を〈季語〉的に、都市生活の〈他界〉を示す記号として残すことに集中していて、都市生活の劇的空間をたえず村落共同性に回帰して意味づける物語性によって支えるように働く古代性の表現として現われる。

では漢語化による、古代農耕村落秩序からの脱化はどういうところに中心をみせているかといえば、顕著なのは俗謡の都市化された田園理念情緒（遊里的村落性）を、改めて自然景のように物語化することと、理念的な自然表現の決まり文句（季語）を、物語人物からみられた自然環界であるかのように遊里的な媒介をはずしてみせること、であるといえる。

「松に春風香りくる」を「香風松樹に入る」とすれば、俗謡のリズムに乗った都市情調の表出は自然景の物語的な抽出の風俗知へと中心が転じられていることをみてとれる。「道は菜種の花咲く野辺よ」とは、他界（田舎）入りの感情を表出したものだが、漢詩化して「野径村落に接す、菜花早く已に開く」といえば、その感情自体を物語的な景（風景）として表現することに力点が移っている。感性の対象的空間化に移行している。つまり〈像〉化なのである。「野径村落に接す」というような、俗謡にない景物の表現にまで像をひびいていくところなどは、このことがよく現われている。

「武蔵野に行き暮れて」というのは、それ自体で都市風流遊びの心を表わしている決まり文句なので、決して「武蔵野行く行く夕に向う」といった情景描写ではなかったが、そういう自然景へと都市生活の理念情緒は展開させられるのである。「うたた寝に袂しぼる」というのは、古代以来の巫女的な幻想力の表現型なのだが、「白露降り袂を沾ほす」となれば、非共同理念的な自然景のほうへぬけ出させられつつある。

劇的な表出地平からみれば、「野道畦道いろある君と二人ゆく」と徒名立つ」という俗謡の表現は、舞踊的な振り、つまり農耕感性を都市記号的な身体性によって表わそうとするものだ。それが「田野情人に値ひ双々として手を握っている

く往来眼を流して見佯笑して華名を称く」となると、「双々として手を握って行く」といった（身振り）、行為へと抽出されて、遊里的な記号を負う身体性のレベルをぬけ出る、それも手を握ってゆく者とそれを佯笑する者との相互に照らし合う問答的な関係にある行為へと抽出される。それは（せりふ）的な表現へひきもどそうとするものだ。

「歌曲十八首」はこのように、俗謡の漢詩化であり、俳諧化としての、新歌曲という意味をさしていると考えてよい。こういうふうには詩表現がすでに遊里的都市歌謡の地平からの起ち上がりであり、脱化であるように表出されるという、一般的な時代の状況をふまえて、この（歌曲）もまた言い出されているのであり、そういう点については、全く蕪村の独創をみてとる必要はないというべきだ。

「歌曲十八首」の表現に、時代社会の表現に押し出されながら、そこに加えるべき何かがあったとすれば、（劇）的なせりふ表現へと、どのように舞謡的歌謡表現をこえて、入りこんでいっているか、という一点に絞って考えられればよいことになる。

## （二）死譚への行きすぎ・（演技）

やぶ入や浪花を出て長柄川

発句の体をとっているけれども、従来のような発句にはなっていない。詩的表出の中心が「浪花を出て長柄川」の（長柄）に懸詞的な効果をもたせて流れていく意味の揺らぎにかかってくるからである。「やぶ入や浪花を出て」ドウシタ？、「長柄川」なりというふうにとれば、この（長柄川）に懸詞的な二重性が期待されてくる意味の流れが発句構成上にあることがわかる。むしろ懸詞にはなっていないが、懸詞的な重層性が作りだされ（長柄川）にこめられているとみてよい。これが俗謡の俳諧化という状況への対応がもたらした新たな表現点である。

その懸詞的な内容を立ち入ってみれば、「藪入や」というある時節への感動は、「浪花を出て」いくことの感動に等価

であり、さらに「長柄川」の表現に前二者の關係の總体が表わされているのであって、そうなれば「藪入や」の「入」と「浪花を出て」の「出」の、相反する全体、入ることが出ることと等価であるような循環的世界、を「長柄川」が暗示していることにならう。そう読めば「藪入や」の「藪」、「浪花を出て」の「浪花」の對置的な像も関わってくるから、農耕的な村落界への帰入と都市生活界からの脱出解放と、という相反する全体、つまり母胎回帰的な流れ、を「長柄川」の語が荷ってくると考えてさしつかえないだろう。という読みがあまりに当代感性的な共同性によつていとすれば、別な角度から入りこんでみるのがよい。

蕪村詩が当面する課題は次のようなものだったはずだ。俳諧発句形の詩行構成では、

やぶ入や ○

○ 浪花を出て

○ ○

〔長柄川

というように、もう固定していて俳諧の発生以来変化する余地はない。あとは無音拍部分にどれほどの断絶と飛躍をこめて、なおかつ詩行の構成を保つことができるか、ということだけである。すると、ここでは前半二行と後半二行への反復展開のしかたが問題なので、具体的には「長柄川」一語が、前半二行との關係をうまく持ちこたえられるような含みを、充分にもたせられているかどうか、第三行の無音拍の断絶の深さを越えて第四行がどう持続できているか、にかかるとなる。

「長柄川」という第四行は、せりふ的な問答的相互關係を含みこんだ空間性の表現だと、前章、俗謡の漢詩化のところ指摘できたような傾向をここにもみてとるならば、そういえてくる。すると「長柄川」の語に、それ（他）と自己と

の互いに照らし合う関係を読んでよいことになるから、長柄川（他）を自分が「長（々と）」たどっていく、というせりふの世界が見てとれるとしてよい。懸詞的読みといってよい。へせりふのように「長柄川」といえば、まず長柄川を発見し、次にそれに関わっていく自分との、相互的な世界の表現というふうにならなければならない。こういう劇的な仮構を、第三行の空白部（無音拍部）が抱えこんでいる、とみなされるのである。

このときの〈長柄川〉というのは、歌舞伎劇の舞台上の道具として見つけられるのであって、〈風景〉という物語的な定型自然仮構をそれと知りながら、自然のように扱う態度をさしている。ちよと「武蔵野に行き暮れて」という俗謡表現の物語的な都市的定型感性を受けて「武蔵野に行く行く夕に向う」と漢詩風に読み直す態度に相当する。

この〈道具〉というのは、どんな物語的仮構の中の自然なのか。季語はその物語性を循環する季の観念という前古代性を古代的な時間秩序の中へ取りこんだときの周縁的な地方性（奇譚性）を中央に伝え保存するものであったことに負っている。いわば貴種流離の時間性をさしていた。〈道具〉はさらにこの季語の貴種流離の古代的時間性を、空間的な自然境界の配置を示す指標物のようにして取りだしたもの、古代物語的時間性（奇譚性）を、近代化して空間を表現する指示物（記号物）としたものことだ。だからそれは当然ながら、奇譚的な空間、流離する貴（卑）種の回帰してゆく母胎的な物語空間、を指し示す。

だから「やぶ入や」という季に入る感受は、自ら「浪花を出て」という流離（輪廻）する俗界此岸からの昇華（成仏）をうながすものとなり、次いで「長柄川」という流れゆく自然の標をみとめ、それに添ってゆくこと、自体が母胎的彼岸の感觸となる、という心のありようの表出となる。〈長柄川〉というのはそれが他界へ向う道を示す道具であると同時に、この指標（道具）のあるところ自体が、そこ（彼岸）であることを示すものなのだ。〈道具〉という近代的な表現は、それが古代的に終局への過程を示すとともに、その過程自体が終局性そのものなのだという近代性との二重性をもって

いる。

「長柄川」という第四行が、発句にはない新しい表現を生みだしているとすれば、それはこの語の〈道具〉的な二重性に発するものである。劇的な表現としての〈道具〉性を自覚的に、時代の表出レベルに従うことで、生みだしていったものとみてよい。

#### 春風や堤長うして家遠し

二句目で取りだすべき問題というのは、この句の表現が、前句との関わりをどのような非連句的構成（非物語性）にむけて作り出していつているか、という点だけだろう。「春風や」というような切字をもちこみ発句体で始めている点にもよく現われて出ているように、発句体を二句続けるといふやり方が、従来の連句的な物語時間を逸れていることははっきりしている。

すぐわかることは「藪入や浪花を出て」といふ言い方とよく似た「春風や堤長うして」と反復しながら、農耕村落的な物語性になう時空間の指標の具体性（「藪入」「浪花を出」「長柄川」）を払拭して、一般化していることだ。それは自己への鳥瞰的な抽出から、登場人物自身が自分の内想にくっついていったとみることができる変化である。すでに〈死界〉に入っていないながらも、死界としてではなく感じる心の表出となっている。〈古い〉の受け入れが、死界への連続的で異和感（むろん恐怖や嫌悪ではない）のない転入感として早くも現われている。

初行（春風や）から二行目（堤長うして）にかけての、ゆるやかな時間の解放感というふうに見出されている、この舞台がすでに喜ばしき〈死界〉に入っていることを示し、第三行の無言の飛躍を介して第四行「家遠し」にも、長くのびる堤の眼路はるかに〈家〉が予感されていることだけ、そういう道行きだけではなくて、「家遠し」という強い予感

そのものが今を他界、死界として表わしているという二重性をみてとれる。

どうも構成は〈死界〉を、〈現在性〉として感受する表現へ向かう流れにおかれているようだ。現在性というのは、特定な村落景観ではなくて、普遍化された村落的風景ということ、要するにどこにでもあつて懐しさを喚起する風景というように。同型の発句体を二つ続けたことで、こうした普遍化（夢界、死界としての）へ向かっていることが一層はつきりと中心にあるようすがみえてくる。

堤下摘二芳草 荊与<sub>レ</sub>棘塞<sub>レ</sub>路

荊棘何妬情 裂<sub>レ</sub>裙且傷<sub>レ</sub>股

この第三連にきて、「代女迷意」の意味が明瞭に表現に現われてくるところが、この漢詩体俗謡の中心である。なぜ郷に帰省するのが余ではなくて女であり、女に扱らなければ故園を問うことができなのか、という問題は古代物語が描く他界性は語り手に巫女の介在を必須としており、女性が〈母〉という異族として村落に対して普遍化され、また村落自体もそれを中心に囲いこむ形で成り立つたという構造の表現であるというふうに分ける。村落の内に囲いこまれた〈母〉の居処を〈家〉というのだといつてよく、この時点で村落と家の利害は矛盾として安定させたのである。この制度的名残りが近代前期の都市を定立させる核の〈遊里〉であることはいうまでもない。

「代女迷意」というのは、老いを受け容れた男が若い女に憑いて、母胎回帰を達することを古代的な共同幻想として意味するが、つまりそういう〈老いた性〉の世界の古代的枠組をさしているが、表現の問題としてみれば、遊女の唄う遊里歌謡を前掲のように風俗知に満ちた男たちの漢詩化を通して、遊女がよりそいながら誘う帰郷への快よい道すじではなくて、そこに乗りそこねる〈我〉の重たさの表出であり、そういう表現形式を作りだすことである。



そう考えると「堤より下りて芳草を摘めば」という表現の指示性は、〈堤長うして家遠し〉という前句の家へ向う道すじからの逸脱であることを読みとればよいことになる。舞台上の妓（巫）女の〈行為〉として現われたのが、この表現で、それはいわゆる踊りの〈振り〉ではない。近世俗謡を代表するような周知の、

高い山から谷底みれば 瓜やなすびの花盛り

に表わされているのは、いわば踊りの〈振り〉に当るもので、心の表出としての行為であり、その表現媒体である身体性というものは無色透明で、心は何も障害なしに行爲に現われてくるかのような、結果としての行為表現である。ところが「堤より下りて芳草を摘めば」以下の表現が示しているのは、表現媒体である身体性の、心とは別に独立した自然としての主張をもつ、〈演技〉を成り立たせるところの身体というものの表現である。こうなれば、心が身体に自づと表われ出る、のではなく、身体行為の向こうに心が発見されてくるようになる。故園の家へ向う妓女の心の道行から逸れて現われるのは、こういう妓女の独立した身体の動きとそれにつれてのみ現われる心なのだ。俗謡の心が漢詩に変えられて現われるのも、妓女の共同の心ではない、彼女の身体性とそこに宿る心の表出である。

詩の〈指示性〉にくつついてみよう。

山を通れば茨がとめる 茨はなしやれ日が暮れる

『諸国盆踊唱歌 拱津』

思ひ切ろうとは便の情 実は浮世の捨言葉

『小歌吾聞久為志』

民謡と遊里歌謡とに半分の片面づつ捉えられているのは、労働と遊びに背かれて浮かび上る、口とは裏腹の、強い自分の性的な執着心、つまり未練の表出である。同じように妨げ引き留める荆棘の妬情を詠み出しながら、ここにみえる

のは、これらと本質的に違っていて、口と裏腹に現われる心でなく、身体で表わされる心、身体行為が指示する自己の被害感である。

「荊棘何ぞ妬情なる 裙を裂き且つ股を傷く」という表現は俗謡レベルでは

人のことかと立ちより聞けば きけばよしないわしがこと。

人が言ひますこなたのことを 梅や桜のとりどりに

『諸国盆踊唱歌 河内』

といった村落社会の息苦しい自他の関係の閉塞感と同時にそういう噂へのほこらしい興味と、といった村民感情になる。そして漢詩体はこの村落的生活民の村民感性からの脱化としてある。過剰な被害感があっても、村落の共同性を見合った卑小な郷土性といったものはない。この被害感の過剰さは、殆ど巫女性に背きおりた者の、自己への気がねに発している。そして過剰な分だけちようど巫女の心の共同性を払拭して、個的な輪郭を獲得している、といった具合になっている。だから、この行き過ぎはいつでも

溪流石点々 踏レ石撮レ香芹一

多謝水上石 教ニ儂不レ沾レ裙

という第四連の過剰な思い入れに反転することができる。〈故園〉の自然への正負に行き過ぎた思い入れの表現といふのは、ちようど〈道具〉としての自然に対して過剰な行為となつてゐる。「堤より下りて芳草を摘めば」とか「石を踏んで香芹を撮る」とかというのが、身振りとしては〈巫女〉のものであり、村落の共同幻想に憑かれた者の姿を示すとなれば、「荊棘何ぞ妬情なる」という咎めや「多謝す水上の石」の礼の表現は、個人的な行き過ぎであり、巫女性から

のハミ出しとみてよい。そういう過剰さとして、個体であり個人となることの在り様が表わされる。〈振り〉ではなく〈演技〉として、それはリアルなのである。

#### 一軒の茶見世の柳老にけり

この第五連から新たな展開になっている。再び道行の時間に戻る。その指標は茶見世の柳だが、これは前の部分では長柄川であり堤にあたるものであった。この句の核心はもちろん「老にけり」という表現の〈老い〉の内容にある。「柳」が示しているのは、ここが故園への道程であること、そういう記号的な道具性にある。そういう道具性に〈老い〉を見つける心というか視線的行為、というのは引き続き過剰で過激なものだ。

〈老い〉の中味は、故郷的なくつろぎや抱擁感ではない、疲労感といったものとみてよいだろう。〈老い〉を故郷帰りという共同の形で受け容れてきた者の、長い人生の疲労を共有するものとして柳を見出す視線であり、非哀の感情に近ところまで個的な輪郭をあらわしてきている。村落の共同幻想へ回帰してゆく生の終わりを示す時間性ではなく、人生苦という感性の表出にまであと一步と近づいている。こういう感性がそれとして姿を現わすのは次期、幕末の化政期になってからである。

また、こうも言える。〈柳〉という道具に向けて「老にけり」と近づいていく行為というのは、「代女迷意」という物語的な仮構を越えてしまい、じかに作者が顔をだしている。こういう巫女的仮構が越えられるには、やはり第三行の無音拍にこめられた切断の深さを受けて第四行の「老にけり」という表現に、「心なしか老木になったような気がします」といった口語訳にみられる巫女性を受けつけない、〈老い〉の直接性が表現に現われているとみなければならぬ。巫女性を読みみれば、都市生活で妓女がためてきた疲労感というものを〈柳〉に映し見る、ことを通じて作者性を照らし

出すことができるようになっているとでもいふべきだろう。

はじめから、この歌曲の世界を〈詩〉にまで抽出していく方向は、故園郷里という農耕的な共同幻想（ほとんど自然景のようになっていゝる）を〈死界〉それも個人の内想する死の世界への分け入り、のようにその指示性を転じてみせるように自己表出性を強化することにあつた。それが〈古い〉の受容の表出をテコにして行われた。死界への踏み入りは〈三途の川〉に始まり、いま二段目に入つて三途川にそう次なる死界の指標〈柳〉と、三途の川の婆のような「茶店の老婆子」が点々と現われる形で進む。つまり農耕的古代的村落の共同幻想における他界の物語的指標の並び（時間性）にそつてまづ行われる。

故園の自然景を、まずは〈死界〉へと転じ、さらにそれから物語的な指標を中心とする古代的村落相をとり除き、かつそういう指標から逸れていく、というところに個的な〈死〉の受容を示してみせる、というような表出の構造になつてゐる。第一段にあたる部分（三途川を中心とする景物界）では、それは指標への〈過剰〉な反応ぶりに表わされていた。第二段では〈死界〉の説話物語的流れが〈茶見世の柳〉と〈茶店の老婆子〉について流れる。恐らく民譚ならばこれらを死界標とするはずだ。謡曲ならば次のように昇華した。

ことに我住む山家の気色、山高うして海近く、谷深うして水遠し。前には海水濶々として、月真如の光をかかげ、後には嶺松巍々として、風常樂の夢を破る。

『山姥』

一軒の茶見世の柳老にけり

茶店の老婆子儂を見て慇懃に

無恙を賀し且儂が春衣を美

店中有ニ客一 能解二江南語一

酒錢擲二三緡一 迎レ我讓レ榻去

飯豊の菊池松之丞といふ人傷害を病み、たびたび息を引きつめし時、自分は田圃に出でて菩提寺なるキセイ院へ急ぎ行かんとす。足に少し力を入れたるに、図らず空中に飛び上り、およそ人の頭ほどのところを次第に前下りに行き、また少し力を入れるれば昇ること始めのごとし。何とも言はず快し。

寺の門に近づくに人群集せり。何故ならんと訝りつつ門を入れれば、紅の芥子の花咲き満ち、見わたすかぎりも知らず。いよいよ心持よし。この花の間に亡くなりし父立てり。お前もきたのかといふ。これに何か返事をしながらなほ行くに、以前失ひたる男の子おりて、トッチャお前もきたかといふ。お前はここにいたのかと言ひつつよらんとすれば、今きてはいけないといふ。

この時内の辺にて騒しくわが名を喚ぶ者ありて、うるさきこと限りなけれど、よんどころなければ心も重くいやいやながら引き返したりと思へば正氣づきたり。親族の者寄り集ひ水など打ちそそぎて喚び生かしたるなり。

『遠野物語 九六』

前に引用した「綺麗な道がどこまでも続いている。萱を編んだようなものが道に敷かれており、そこへ子供のとぎ亡くなった母が来て二人で道づれになってゆくうちに美しい川があり、輪になった橋がかかっている」(『遠野物語拾遺』)と同じところに、「春風や堤長うして家遠し」という表現の共同観念性をおくところから始め、へ輪になった橋へ(寺の門)に当る生死の境界に、茶店や柳があり、「亡くなりし父立てり。お前も来たのかという」位置に老婆の慇懃な迎えと言葉があるとみてよい。「無恙を賀し且儂が春衣を美」むというのもこれを自然景のようにみなければ、そして死界の

懐しさという〈古い〉の受容へと反転させれば、「お前も来たのか」という亡父の迎え言葉や「今きてはいけない」という亡くした子の制止の声ともなる。老婆の挨拶の言葉の、よそ者に対する定まった表現がもつ表裏二面性、を統みとれば、迎えと止めの相反する境界越えの感情をみてとれるはずだ。

「能く江南の語を解する店中の二客」が私を迎え空けてくれた榻は、そのまま先行する親しい亡者たちの姿に重なるだろう。江南語とはいうまでもなく現世の中の他界（遊里）の慣用語（粹理念語）をさすと解される以上、死界言葉、「向う側から手招きをする」言葉でなくてはならない。

★

こういう〈死界〉の古代民譚的风景へと引き入れながら、さらにそういう共同の〈古い〉方に対し、個的な死の受容ないし共同の〈死〉への異和を表わしてしまふ、というように〈詩〉が突き出されることは一貫している。

死界標の〈柳〉に向って「老にけり」というふうには振舞う行為の、自己の生に引きつけ過ぎた共感のしかたに、個的生存の感懐、人生苦にまでとどきそうな表現が行われていることはすでに触れた。続く漢文文体の詩では、

茶店の老婆子

○ 儂を見て感慙に

無恙を賀し

○ 且儂が春衣を美

すべての日本詩型のように、四行詩体の五七リズム原型に乗っているものとみなして考えれば、ここでは俳諧発句のようではなく、第三行の無音休止拍はなくて、等時的な反復の重層になっているだけだ。従って後半二行が前半二行への表裏に二重の反応というように表出されているとみられる。共同の儀礼的な挨拶として済ます読みをすればこの表現

の指示性をみていることになるし、自己表出性を汲むならば、逆に挨拶の定型に自己の疎外感をこめてみるとみとれる。そして、こういう被害感にまで届く反応の過剰さにおいて、死界に迎へとられることへの異和感としてある個的存在性が表現されているとみることができると、わが身にひき寄せすぎた思い込みが、そして「酒錢三縗を擲ちように店中の二客の「能く江南の語を解す」ところに、わが身にひき寄せすぎた思い込みが、そして「酒錢三縗を擲ち我を迎へ棉を譲つて去る」というさらに過剰な他者の我に対する反応をみとると、私の過敏さに、自意識の輪郭が死界に融合し迎えられる快よさからはみ出して、定着させられているさまを讀める。

第一段では荊棘や水上の石へ向けた過剰な思い入れを、第二段では老婆や客への同じような行き過ぎた意識を表出してしまふ自己が現われ出ていて、死界の自然と人にとともに異和する「我」が詩をなしていた。これは民譚的に還元すると、この時、寺門の辺にて騒しくわが名を喚ぶ者ありて、うるさきこと限りなけれど、よんどころなければ心も重くないやいやながら引き返したりと思へば正気づきたり。

という箇所にと当るところなのだが、民譚が自己に戻るのもまた共同の幻想に支えられて共同の自己にさめるだけなのに、蕪村詩ではあくまで「我」の意識の過剰として、共同幻想への正負の過剰さ、として「我」がつきだされてくるところが本質的にちがっている。こういう対他的な共同の自然(ルール)に対する意識の過剰さとしての個的存在性、というのはそのまま個的生存としての人生を「受苦」として照り返すものであろう。

古駅三両家猫児妻を呼妻来らず

呼雛籬外鵝 籬外草満地

第三段に入ると、そこは民譚ならば「狐」や「むじな」の類が憑き物として現われてくる位相での、村落の幻想の他界景を示してくる。そういう「依り代」の水準の展開相として物語的な構成をみれば、はじめは樹木や石などの自然物で、次に老巫女が現われ、そして「猫」が村落的他界を幻出させる憑依物としてやってきている、となる。こういう構成の物語性の流れには、それなりの意味がある。それは村落の共同性から次第に家の共同性が分離され、そして再び村落の中へ吸収整序される古代的過程を表わしているだろうからである。

詩的な表出の核もまた、こういう「猫児」や「鶏」など村落の共同性の象徴だったものの表現に対して、どういう視線を向けてしまっか、というところに求められている。前節が「老婆子」や「二客」などの巫（女）に向けた自意識の過剰さに焦点があてられていたように。

古駅三両家

○ 猫児妻を呼

妻来らず

というふうに登句体をとっているとみなせば、初行では小村落の共同性を古「駅」とみているところに、漢語による表出の核があるとみる。それはあくまで他界への誘い、つなぎとしてあるという古代的な見方の掘り起しに。第二行でその延長上に「猫児」という巫が宿駅で「妻を呼」とは、彼に憑依してくる霊を求める声だということになるだろう。こういうのが、民譚的な、あるいは村落の共同幻想の構成を透かしてみる時の図絵となるはずだ。

これを民譚的表現でいえば次のようになる。



きじのめん鳥すすきのもとで、夫を尋ねてほろ、うつ。(大和)

蝶よ孤蝶よ菜の葉に生まれ、止まりや名が立つ浮き名立つ(同)

さまよさまよとこがれて来たに、さまは啞かよ物言はぬ(讃岐)

『諸国盆踊唱歌』

村落の共同幻想の民譚の表現であるものが、あたかも個体の感情の表出であるかのような位相に融け出て流れだしているとみればよい。こういう民謡の表現を再度、漢語による発句体へと抽出したことで、共同幻想の景観を自然景のよみ取り出したのである。「猫児妻を呼妻来らず」という表現も、民謡の「さまよさまよとこがれて来たに、さまは啞かよ物言はぬ」という表現と同じ共同幻想の共同感情の個別的な表出といった位相を、すっかり自然景のように、その巫(女)の幻想性を払い落したものである。こういう共同幻想性を払拭する視線、ただの村落風景のように見出してしまふ視線の(過剰さ)に、詩的な核がおかれているとみるのである。

共同の憑依(猫)や(鶏)へ向けられた視線の過剰さは、それらを共同幻想を負って招来する依り代から、ただの猫や鶏にしてみまうところにある。村落の共同幻想に染められた巫や巫女の共同感情では「猫児妻を呼妻来らず」「雛飛欲越籬籬高墮三四」というのは、流離する貴種(巫)の受難を示す兆候とうけとめられるはずのものである。

あるいは、これを(死界)の景色とするなら、前掲の死譚の中で

以前失いたる男の子おりて、トツチャお前もきたかという。お前はここにいたのかと言いつつ、近よらんとすれば、今きてはいけないという。

といった箇所に相当する。このまま「よんどころなければ心も重くいやいやながら引き返したりと思えば正気づきたり」となるところなのだ。「今きてはいけない」という禁止にあっている巫の位置に猫児や雛が置かれていることになる。

それらの共同幻想の他界景を此岸の生活景をこえて自然景にまで引き下ろしてくる視線の過剰さというのは、対象の観念に対して共同の幻想を介在させずに、じかに自然を指示させるように密着してしまうコダワリ方のことである。そこには漢語表現のもつ反観念的な〈指示性〉を最大限にひきだすことによってなされている、という逆倒された漢語表現の知的な使用がある。都市俗謡の漢詩化が遊里口調のもつ風俗的共同感性の粹をはずす経路であったように、ここでは村落の共同幻想の構成からひき出し自然化する契機として漢詩化が行われている。漢語が〈自然〉描写力に仕えるという転倒的発見が底流にあるのだ。

春草路三又中に捷徑あり我を迎ふ

たんぼ、花咲り三々五々五々は黄に

三々は白し記得す去年此路よりす

この二篇が扱っている共同の幻想は、個人の夢や記憶として現われてくるところの、死界の既視的な体験である。帰郷の実景あるいは心理描写といった読みは恐らく違っている。近代前期に現われた〈老い〉の受容のしかたの共同幻想に与えられた表現というのが、これらの基底にある粹組だろう。死界に迎えとられる自分、それはもう既視的に「記得す去年此路よりす」というふうには幻視されてくる。こういう共同の幻想の個体的体験の表現を、〈詩〉はどう変形するか、というところにちようと舞台上の道具（捷徑やたんぼの花など）の位相にある他界的記号に向けた個的な演技（視線）が、どこまでそれを此岸化し、自然化してしまうか、という劇的な表現力の位相が重なっている。

そして〈詩〉では、こういう対象の共同幻想を引きよせ自然化する視線の過剰な透過力が表現の中心にすえられてく

る。三叉路の中に捷徑をみつけ、それを「我を迎ふ」とみいだす共同幻想を過剰な自意識のありようというふうに引きよせることで、そういう個的な意識の過剰は〈孤独〉へと転じられるのである。既視の思いもまた、〈老い〉ゆえの孤独の表現へというふうに変えられている。死界の共同幻想的光景である〈徑〉や白や黄の〈花〉が浮かぶように現われてくるさまは、むしろ古代的な極楽来世浄土ではないが、故郷といった近代的〈死界〉の懐しく優しい風土でもありえない。それはむしろ〈老い〉の孤絶さの表現とみなされているのである。孤独がそういう幻想を呼ぶのだというふうに転倒されている。ちよと舞台上の道具の共同幻想性に過剰な意味を与えていくところに登場人物のリアルな生身の存在〈生〉が表わされるような段階に、歌舞伎劇が達してきたように。

春草路三叉

中に捷徑あり

我を迎ふ

たんぼ、花咲り三々五々

五々は黄に三々は白し

記得す去年此路よりす

このように詩行を読み下すことが可能であるようにみえる。とすれば、もう各行のリズムは八音八休止拍の一六拍、その反復としての三十二拍一行、という日本語等時拍の伝統は根本的なところで、はずされているとみなくてはならぬ

い。各詩行は一音一拍（同休止拍）という勘定になっていないからだ。にもかかわらず、俳諧発句体の四行構成の仕方は、構成観念としては強力にリズムを支えていると考えられる。漢詩化、漢語化が発句体の枠を保ったま、行われ、その結果詩行の基本的な音声リズムは完全に内的な非音声リズムに転化されていつているさまが読める。「春草路三叉」中に「捷徑あり」をそれぞれ五音分、七音分として読むという、字あまりの破格的な飛躍が行われているとみられる。「たんぼ、花咲り三々五々」にいたっては更に和語表現のほうに向って、リズムの内面化が進められていて、音声拍の五音という数は完全に越えられている。

等時拍、音声リズムの超越、内面化というのは、発句体の構成を守る形で、それぞれの詩行をへ七音へ五音の構成観念内で、できるかぎり音数をふやしはみだしながらなおかつ、七音、五音のリズム関係を観念としては保っていられるように、詩的なリズムの改変が行われているのである。

発句体音声リズムの個的内面化、つまり非音声拍化、というのは、共同枠である発句体音声リズムの五音×七音一行構成を、五音七音の勘定のしかたを非音声化しながら、なお五音七音の共同観念を保ったまま、どこまで非音声拍をとり入れ拡大できるか、という緊張の維持、というところに成り立っていった。むろん、この枠とはみ出しの間には、漢語や漢語法によるへ文の観念によって、和語和文のへ文の観念、等時拍音声リズムによる文の成り立ち形を越えて、へ文を観念化する作業が必須の契機として入りこんでいたことはいまでもない。

発句体の構成というのは、これまでも度々ふれてきたように、等時拍的な詩行の反復重層を基礎にしながら、前半の反復二行と後半の反復二行の間の重層に一番大きな（一行分の）飛躍転換がやってくるものを指している。「春草路三叉中に捷徑あり」と「我を迎ふ」の間の飛躍であり、「たんぼ、花咲り三々五々 五々は黄に三々は白し」と「記得す去年此路よりす」の間の転位に、である。前者なら後半の「我を迎ふ」という自意識の過剰さ、あるいは過剰な引きつけと

しての自意識の表出に、であり、後者ならば「記得す去年此路よりす」という行き過ぎた思い出し、という自意識の起り方の表出に、である。こういうへ過剰さとしての自意識が、へ死界への表現をそのまわりに招きよせるのだというふうに表わされているのだ。

憐みとる蒲公莖短して乳を温

むかしくしきりにおもふ慈母の思

慈母の懷袍別に春あり

春あり成長して浪花にあり

梅は白し浪花橋辺財主の家

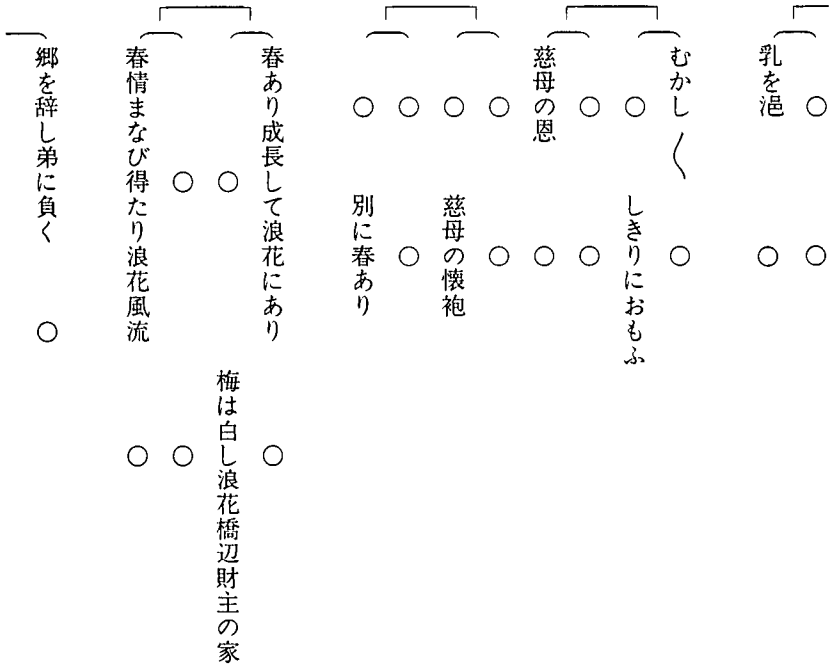
春情まなび得たり浪花風流

郷を辞し弟に負く身三春

本をわすれ末を取接木の梅

憐みとる蒲公

○ 莖短して



身三春

本をわすれ末を取

接木の梅

発句体に始まり、次に連句体に移り、さらに発句体の展開した形となり、終りに原型の四行詩体へ、というふうに見えることを言ってみたかった。どれも五、七音句一行の音声リズムを限度まで非音声化して保つ、というところを狙っている。

はじめの発句体では、「茎短うして」という前半第二行と「乳を滄（あませり）」という後半第四行への飛躍のしかたに詩がこめられる。「憐みとる蒲公英」という共同幻想の情念を表わす記号的な行為が、「茎短うして」につながる時には、その茎の短かさというのは故園の懐しさを凝縮した形である。しかし、「乳を滄」につづくときには、もうそうした共同の幻想につながる情感を切りすてて、ただの茎の短かさ、単なる即物的な自然のありように転じられる。プツリと切れた短い茎からこぼれる乳のような液体のにじみ具合、といった感性には、共同幻想を通りこして自然にまで達してしまう視線というものが、表わされる。そういう過剰が後半の転位を形づくっている。

次は連句体となっていて、飛躍と断絶は前半四行三句と、後半四行二句の間にある。それはこういう意味である。連句体でありながら二句でなく一句になっていることに注意すべきで、そうしなければ、実は次のように表わすべきものなのだということだ。

むかしむかし しきりにおもふ

慈母の恩

慈母の懷袍

別に春あり

これは見かけ上、短歌の詩行構成と同じ形となる。が、俳諧の発句がこれをさらに展開して、休止拍を大巾に増してなお四行詩の詩行構成を保ちつづけることができるほど、有音拍と無音拍の緊張したバランスを作りだしたあとの、新しい形式なのである。従って前後半の關係は短歌の上句下句の關係とは異っている。もつと断絶は深くなっている。俳諧発句の五、七音句と終りの五音句の間のような飛躍した転位を上、下句間にみとめてよいと考える。となると後半部は

慈母の懷袍別に春あり

というように、今まで発句体の詩形をそう読んできたように、「慈母の懷袍別に春あり」と思つわが心の村落的な共同幻想性自体への思ひの表出だというふうを受けとることにならう。舞台上の人物の、周囲の道具立て（村落風景の共同記号）に合わせたような言葉を、さらに作者位置から見つめ直した心を、その言葉に重ねた二重性、つまりセリフ表現、たらしめるような表現をそこに見つけるのである。右図の零記号は劇のセリフの二重性を指している。あるいは物語〈詩〉からの飛躍、対象化であるところの劇セリフの位相を示している。俳諧発句形式の後半部第四行へ至る、第三行空白の休止拍が与えている意味も、この時期こういう劇化、セリフ化にあるとみるのである。

ここでも古代村落的な共同幻想にいたる感懐への行きすぎる、醒めた意識というか、それに乗り切れない心、というものの表出になつている。同様に、「春あり成長して浪花にあり」「梅は白し浪花橋辺財主の家」という発句体第一行と第二行が示す、古代物語的幻想、村落出離と他界めぐり幻想への個的な振り返り、体験反省的な苦い表出、を受けて第四行「春情まなび得たり浪花風流」へと飛躍断絶するところに、詩的表出の核がくる。それは「まなび得たり」という皮肉で、充分に苦い自己了解に達している。「春あり……浪花にあり」という都市風俗は「梅は白し……」という孤独の像



へと反転させられた上で、再び「春情……浪花風流」というように空虚な孤独の深さへと定着させられる、という流れになっている。

「郷を辞し弟に負く身三春」という表現の村落を出離した女の、村懐しく今寂しい身の上的嘆き、というのは村落の共同幻想が支えている他界像の反面にすぎないから、そのまま読んでほならない。これもまた零記号という舞台上の、セリフに二重化して受けとられるべきなのだ。続く「本をわすれ末を取接木の梅」というストレートに道徳的な反省表現もまた、近代に生きのびた古代的な村落共同性の表現にすぎない。

遠野郷にては豪農のことを今でも長者という。青笹村大字糠前の長者の娘、ふと物に取り隠されて年久しくなりしに、同じ村の何某という獵師、或る日山に入りて一人の女に遭う。怖ろしくなりてこれを撃たんとせしに、何おじではないか、ぶつなという。驚きてよく見れば彼の長者がまな娘なり。何故こんな処にはおるぞと問えば、或る物に取られて今はその妻となれり。子もあまた生みたれど、すべて夫が食い尽して一人此のごとくあり。おのれはこの地に一生涯を送ることなるべし。人にも言うな。御身も危うければ疾く帰れというままた、その在所をも問い明らめずして遁げ還れりという。

『遠野物語 六』

こういう古代的村落の他界幻想を近代都市空間へと移行すれば、すぐに都市遊(巫)女の悔恨の表現がやってくる。それが青春の思いという自然であるかの如くにやがて流布していくのである。

また、この詩型が俳諧俳句体のように第三行空白の休止拍を介していないようにみえることも、第三、四行にあたる「本をわすれ末を取接木の梅」をそのまま指示表出どおり受けとることができないことを示しているだろう。この詩の指示性全体が古代物語的な巫女の嘆きの近代版を指しているのだから、それを支える自己表出性はそういう自分を領す

るはずの古代的心性の全体を相対化し、眺めやる過剰な視線、の表現になっているところにあるとせねばなるまい。と  
思つてみれば、「接木の梅」という表現のもつ強い自己表出性、指示性のねじれに気づく。これはもう単に村落やその  
家族に背いたことを本末転倒とみなす、村落的な反省の喩ではなくなっている。そういう「本をわすれ末を取」とい  
う反省自体を、接木の梅だと言いつつ切っているものとみてよい。〈梅〉というのは、前節の「梅は……春情まなび得たり  
浪花風流」を受けて、村落的な巫女心情の共同性（道徳的反省）までをすっかり〈学び得て〉しまつている者（梅）と  
して自分を見、あだ花を咲かせる接木の梅の孤独を、表わしている。というふうに見れば、これも第三行と第四行の間  
に、つまり第四行「接木の梅」の語に飛躍した転換をこめるバネがそこに、こめられているという点で、発句体しかも  
第三行を休止無音拍としない、形式を作り出しているとみられるのである。

これら発句体「憐みとる蒲公英短して乳を滷」に始まる一連の詩を死界の幻想とそれへの過剰な意識とみるならば、  
死界幻想はまず蒲公英の茎からしたたる〈乳〉液を媒介にした幻想世界、死の直前の生涯の回想といった趣きで作られて  
いるといつてよい。そして回想、あるいは想念が作る悔恨という、死の受容に対して過剰に行きすぎはみ出してしま  
う自己意識のありようによって、作者であることの位相は死に切れないもの、生につながるもの、そういう人生苦（生  
存苦）にある、といえる。

★

死界の最後の相はどんなふうによつてくるか。前掲の民譚の表現などに拠れば、自分で自分が死界と覚しきところを  
道行してゆくのをみ下しているといった位相で表わされ、死界の道行の終点にはすでに死んだ親兄弟などが川や門の向  
うで迎えるように現われ招く、というふうになるのが古代的な共同幻想での他界の構図になっている。



を見る自分をもう一人の自分が見下ろすように見ている距離感を含めて。「黄昏」というのは周囲の夕ぐれ時のような昏さばかりでなく、自分との距離感の表現にもなっている。待つのが多分、母なる親と小さな弟というのは、死界の究極にある村落的な母系〈家族〉の像なのだろうが、第二行が第四行へ飛躍するのは「我を」で切れてしまっている点で、「我をドウなんだ？」という含みが出てきているところが次への接点なのだ。死界の表現の共同性からは、自分が死ぬのが向う側から待たれもし、こちら側からは引き留められてもいる。という岐路の表現にその含みは相当しているだろう。

「戸に倚る白髪の人」という、想念としては〈母〉に違いないのに臙化したような表現もまた自他の関係を見守るもう一人の自分との関係の独特な距離感の表現になっている。この〈死界〉の中にある時の二重性、〈母〉でありながら〈白髪の人〉というふうにだけ取り出されてくる、はちようど舞台上の物語性と劇性の表現の二重性、セリフ表現の本質が抱える矛盾、に対応している。〈母〉とは物語的な「共同観念性」であり、〈白髪の人〉というのはそれを個体が引きつけて生きる時のズレ、矛盾の表出である「感性」と。

〈我を〉どうするのか、「待春又春」なのだぞ、というふうに第四行へ落ちていくのは、「我を」で切り、次にドウスルカという含みを亡母の待ち得た故園の家という共同幻想のほうへ決着させてしまったもので、これで死界は究極の無へと届いてしまったことになるだろう。そういう死界の物語的完結に対してもまだ自意識の過剰は続く。「待春又春」の反復に、待たれる私の負担を表出したとみるならば。

この詩は、これまでの詩型では日本定型詩の詩行構成に拠りながら、リズムのありようでは最も遠くまでズレてみせた腕力が読みとれるものである。発句体でありながら、第一行五音分に二十二音もつめこんである。第二行七音分には十九音、第四行五音分には八音、というふうには、等時拍音声リズムを極限まで無化して、殆んど散文的なところまで崩している。

こういう音声リズム崩しは、漢詩訓読文体によって、他界溯行物語の時間をなぞることができるようになった、という当代の言語表現一般の拡がりや深化が条件にあつたはずだ。他界に向う自分を鳥瞰するといった距離のとり方が訓読文体でできるようになった。それはセリフ表現の位相を、この文体が手に入れたということでもある。物語のうちにある想念の自然の登場人物を語り手位置から舞台上の第二の自然へと切り離し、自然存在として像的に独立した劇人物へ、作者の意想を再び移入することができたとき、セリフ表現が完成した。他界に向う自分というのは舞台上に放たれた第二の自然としての劇人物を、古代物語的にあるいは村落共同幻想的に指したものだ。そして、その自分を鳥瞰する位相というのは、舞台上の劇人物のコトバと行為のズレに向けて作者の意識をこめることができるようになった、セリフと演技の成立に対応する。

これは逆にいうこともできる。セリフ表現の成立というのは、村落の共同幻想における他界の表現をあたかも他界に向う自分を鳥瞰するような位相で表わせるようになった段階、つまり近代的表出、を表現の構成として取り出せるようになったものを指しているというふうになる。

近代詩表現の初期に、定型リズムの崩し、超出が漢文漢詩訓読文体を介在させて行われたことは疑えない。それは古代的な物語表現による他界の表出を、近代的に他界に向う自己を鳥瞰位置から描くという距離の取り方へ向けて飛躍させる力として働いたと考える。どんなふうになつた？

矯首（かうべをあげ）はじめて見る故園の家黄昏

を定型詩構成に対応させれば恐らく、初行五音句に相応するはずで、その場合最大限、音声リズムとしては十六音拍、十六無音休止拍の三十二音分になる計算である。しかし、すでに詩の尖端は俳諧発句体の三十二音分のうち、わずか五

音の音拍で残る二十七無音拍分を支えきるほどの、緊張した支持力を作りだすところまできていたのだから、この場合でも発句体につり合うほどの表出力をもっていたと考えるべきだ。とすれば、定型詩五音拍分で一行を支えたほどの緊張に近いものをこの漢詩的表現でなしとげていたと考えてもかまわない。そういうリズムの内在化、とは何のことで、どう可能になっていたのか。

「矯首はじめてみる」という表現には「時矯首游観」（『帰去来辞』）という出典が介在していることは周知らしい。ということは逆に矛盾で、「矯首はじめてみる」という表現を「時矯首游観」という表現と等価に抽出できるような視点がむしろ一般化していたということのほうを示すものと解すべきだろう。等価的抽出を可能にする仮構点が、定型詩発句体リズムであつたらう。漢語表現「時矯首游観」はその訓読的音声リズムを離れて、全く一箇の概念あるいは像として受けとめられるほどに、文として漢語表現が観念化しているという現実があつたはずだ。その観念化された「像」を、「矯首はじめてみる」という一部漢語化・漢文体化された和文表現へ引きこみ、この和文表現をも音声リズムを通した了解ではなくて、概念的な像による了解へと抽出することに成功する、ということがなされる。

このとき、和文表現の概念的な像化、いわば「文」の「像」化（「語」化）、を行う抽象の基準となる水準、あるいは梓づけに、定型発句体のリズム枠が働いたとみるのである。このことはむろん続く「故園の家黄昏」という表現についても同じで、文あるいは文節を一箇の概念的な像、「語」的的了解へと導くのに、梓づけは発句体リズム（初行としての三十二音拍分の五音）であろうが、その梓づけには漢語化（「矯首」「故園」「黄昏」と漢文訓読体化、特に和文との倒置法的な分節化のしかた（「矯首」×「はじめて見る」、「故園の家」×「黄昏」）が大いに作用していそう。物語的な言述（「文」という物語性）を超えて、対象を自然像化（「語」という像性）するのは、新たな分節化とその分節による再編があつたわけだ。

「嬌首」と「はじめて見る」、「故園の家」と「黄昏」は異った要素でありながら、一つの組合わさった全体的まとまり、というふう空間的に捉えられるようになることが、像化であり漢語的分節化と再編であり、再編された全体というものは、発句体〈五音〉第一行の喚起する像に等価なのである。和文表現、例えば

首をのぼして、垂れこめたたそがれの中に初めて故郷のわが家をみました。

といった物語的な文の、時間的進行による了解とは違った、一まとまりの非時間的な観念なのだ。いわば古代物語時間による表現を圧縮することで作り出す自然像化なのだ。それがどんな自然像であるかといえ、俳諧発句体のリズム構成、詩行構成を枠組みとする以上、古代農耕的な村落の共同幻想をあくまで基礎にし、その近代化、つまり農耕的自然の記号化、貨幣化、都市的自然感性化であることは、どこまでもついてまわるだろう。

ここにいたって、定型リズムというのは、観念の景観性、非時間的（非物語的）な観念の一まとまりの空間像、というものになる。続く

戸に倚る白髪の人弟を抱き我を

の表現をみると、一定の空間像というものの核が殆どアイコン（聖像）であることがわかる。古代的な村落を統括する時間、流離する神を疎外する農耕民たちの疎外力の共同自然性が近代にいきつく表現がこれである。むろん、詩はこれからの逸脱、過剰としてあるわけだが。

この第二行に当る漢語的表現でも和文にすれば

顔はつきり見えませんが、白髪の人小さい弟を抱いて表戸に寄りそって立っています。うれしい、お母さんだわ。

となるというのは違っていい、転倒していることを除けば。漢詩的分節化を和文的物語時間化に戻してやることの方へ読むことがめざされているのは、転倒だが、口語訳というのはこれが不可避だ。口語訳にみられる物語的叙述とい

う時間に添って流れるのは、〈意味〉という了解の共同性（時間）だが、それを

戸に倚る／白髪の人／弟を抱き／我を

というふうに分節化するならば、それは像の展開という、意味ではなく〈感性〉的自然の共同性（時間性）である。定型詩リズムは感性のリズムにまで内化される。

と同時に第一行でもみたような、非時間的な空間像、概念像化もまた漢語化によって起される。感性が定型リズム（農耕的時間性）によりながら、さらに概念的な像（イコン）にまで抽出されたところで、発句体の詩行構成に乗るのである。各行の聖像は最後に

待春又春（まつ春また春）

というもう像ともいえない表現にまで行きついて完結するものとみなされているが、完結というのは何か。完全に非音声リズム的で漢語的な概念の中にまとめられたような表現になっている。文的な叙述性は排されて、語的概念性へと引き入れられている。それは第一行では対象像に出会い、第二行では対象像が向けてくる方向性を表わし、第四行では対象像がこちらに投げかけてきた力を表わす。詩ではそれは負担として捉え返される。とすれば、語的概念にまで抽出されて自然力として現われたのは、古代農耕的な共同性が、一概念であるような力の表現として現われ出てきたときに、現在性を具現していることとみなされていることを示すだろう。具体的に指してしまってしまえば、〈懐旧〉という〈古い〉に行きつくに違いない。

君不見古人太祇が句

藪入の寝るやひとりの親の側



この部分は口頭の漢文体物語部に対応する和文物語とその中に挙げられた物語化である。〈死界〉への道行という舞台上のセリフ部分、劇は終わり、ちよと浄瑠璃の語りのように、劇を語り手から遠望回顧したものである。劇という〈夢〉は終わり、眠りはさめて、夢をめざめの中で追って思い起すところに相当する。語り手（君不見やと呼びかけている者）と古人太祇の句との距離は、夢の中（死界）とめざめた我とのそれ、というように作者から対応させられるとみてよい。眠りの余韻は、この漢文口調の物語ことばが残している〈詩〉的リズムにあらわれている。太祇の句というのは、語り手（当代物語的世界像の担い手という共同性）から〈他界〉経験を回想的に再現するもの、死界にある自分を自分で鳥瞰する表現を実現している表現として取り出されていることになる。そういう共同性の表現とみなされているので、詩表現としては儀式詩のようなものに扱われているわけだ。むろん作者からは別になる。

〔 藪入の  
○ ○ 寝るやひとりの

〔 親の側  
○ ○

共同の感性の表現、つまり〈死界〉の体験的表現というふうに見るといふことは、これをどう見るといふことかと問うと、それは第三行休止拍を介して第四行へ飛躍する、その飛躍断絶の仕方をどう理解するかという点にかかってくる。「藪入の」とあれば、次行への続き具合からは、藪入する者のことになる。彼が寝る、一人で。そういう寂しい一人寝の出離した若者がたどる夢路が、〈親の側〉である暖かく安らかな場所ということになろう。へ一人の」といふ第二行から、それだからこそ〈親の側〉という共同の他界へと向うのだといふ藪入の論理、近代都市化社会の共同幻想の筋道を表わしてあるとみる。劇中の登場人物である〈娘〉がたどるのは他界の親里への道であっても、その背後で語り手の

《余》は、彼女に憑く形で、代行してもらう形で、辛うじて帰郷の夢を果すように、それはひとり寝の彼の幻想（夢）の筋道を表わしている。そして、一人寝の自分がたどる夢路で、母の側に寝る自分の寝姿をもまた鳥瞰する、といった二重の表現をここにみてとることになる。この句解に「わが子の穏やかな寝顔を見つめる一人きりの母親」というのがあるのは、この近代死界表現の二重性に由来するものだ。こちらの一人寝は向うの一人きりの母親という大地母神的な中心像へと反転して収斂する、というのが第三行を介した転位の共同性の論理である。

これに対して抒情《詩》的な逸脱は、一人寝こそが親の側という幻想を招くのだという論理に醒めているところにある。「一人の」が《親》にかかつていく流れにはなくて、「一人の」はこちらの夢見る者の出離した孤立を指し、「親の側」というのはあくまで孤独が招く夢であることという断絶の意識にある、とみるのである。第二行「一人の」は第四行にかかつて行かず切れたままであることに発句体の詩的構成があるとするわけだ。

となると、作者に《古い》、共同幻想としての他界、は受け容れられたのかどうか。語り手の物語性としてはそういうことになるし、語り手ではない作者の劇的な位置ではそうではない。彼は古代的な村落の他界からコボレ落ちる。それが孤立ゆえの《夢》にすぎないとする自意識の過剰さゆえに。

蕪村詩では、近代前期の定型詩が負っている二方向の課題のうち、長詩化の方向は『春風馬埴曲』によってその成果をうかがえることになる。短詩化つまり短歌の四行定型をできるだけ休止拍を多くして少ない音数で詩型を維持する方向は、発句体で極った。その対極である長詩化は、物語基盤からの断絶飛躍としての劇セリフの展開と同じように、一篇々々の詩をセリフ的に物語基盤の進行から打上げるといって行われた。それは言語表現としての《他界》を体現するものとして一篇の表現をなりたたせるよう創出されていった。従ってそれは、長詩化といっても劇セリフのように、

物語基盤に乗っているための長篇化であつて、各詩篇自体に長詩化する契機がこめられたわけではない。長くなるのは「物語性」という土台自体の構成に強いられたからである。勿論、この物語性は故園という他界に赴く道行というもので、詩であることはこの物語性への相反という形でセリフのように成り立っている。

これに対し、詩表現と構成の側からの長詩化という面は、あくまで発句体の構成原型を粹ぐみとして保ちながら、その中で韻律の値を変えていくことで、音数律としての定型を、非音数律的な、というより自然觀念の音数律化を進める、コトバの音声リズムよりも像のリズムへと進めること、によって自由律への道を開いていった。このとき漢文訓読体が、和文表現の觀念像化（脱物語的音声リズム）を押し進める必須の契機として、まず音声リズムの更なる像的分節化力として招き入れられた、ということがあつた。

この結果、詩表現は発句体の韻律構成の内部から、その構成が作りだす「他界」の叙述（物語としての他界）を、内側からたどりつ、なおかつ鳥瞰するような劇的な視線を生みだすことができるようになった。

像的分節化の力となつた漢語や漢文訓読体の導入は、前に見てきたように、俗謡を漢詩化する風俗知の流行を径路に行われたようだ。そこでは俗謡、特に都市俗謡（遊里歌謡）が保つ村落共同性（物語的自然感性）の身体記号化、（個体の自然感性へ抽出したもの）を、外化し環界の構成のように「風景」化することが中心だった。漢語漢文リズムによる像的分節化、リズムの内面化（觀念像化）を介して、その觀念像を記号とする外界の再構成が行われたのである。都市生活の「他界」としての「故園」が舞台上に、つまり都市の外まわりに第二の自然としてセリフ的な位相の詩表現によつて現出させられた。抒情「詩」はこういう土台の上に咲かせられた。

### (三) 短詩化の方向—セリフの「身体」性—

蕪村詩のもう一方の課題である、伝統的な短詩化の方向は、長詩化が「物語」の圧縮された自然記号を使ってさらに

発句体リズムを構成するように進んだ、いわば自然記号の拡大方向にあったのと反対に、その細分化による発句体リズムの構成に向ったといえる。任意の句をえらんでいくらか問題にふれてみる。

春雨や人住ミて煙壁を洩る

うぐひすのあちこちとするや小家がち

草霞み水に声なき日ぐれ哉

陽炎や名もしらぬ虫の白き飛

遅き日のつもりて遠きむかしかな

二もとの梅に遅速を愛す哉

さくら狩美人の腹や減却す

春の部ばかりを取り出した。これらで共通するのは、どの句も漢語成句一つにまとめられそうな自然の理念が記号的にまず先在していて、それを細分しながら発句リズムにのせていくという作業を想定できるところがあり、そういう基本的な過程が、例えば「うぐひすの」の句にある題、「離落」（離落）、「草霞み」の句の「野望」という題、さらに「陽炎や」では「郊外」、「遅き日」には「懐旧」、また「二もと」句に「草庵」とあるなど、またさらに題の明瞭な「さくら狩」の句では「一片花飛減却春」というふうには、よく表わされている。

これらの事情は、題のない句でも同じだろう。例えば

静さに堪えて水澄むたにしかな

春雨や小磯の小貝ぬる、ほど

古寺やほろく捨るせりの中

などにあつても、スタティックな一篇の情景とみなされて、画人蕪村の視線をうかがえる根拠のように言われてくるような、ある観念的小世界が、これらの表現に先行していることを、たやすく推測させるのである。

では、〈題〉や静止景のような観念性とは何だったのかを知る手がかりとして次のような句と題をあげてみる。

もろこしの詩客は千金の宵を、しみ、我朝の歌人はむらさきの曙を貫す

春の夜や宵あけぼの、其中に

さして取り上げるほどの句ではないけれども、句作に内在する過程をあらわしているところが参考になる。「春宵一刻価千金」という詩句、「春は曙。やうやうしろくなりゆく山ぎはすこしあかりて紫だちたる雲の細くたなびきたる」という物語文が作者に直かに想定され参考にされているのではない。そう考えると出典探しが重視され、蕪村の知識に契機を求めねばならなくなるのだ。そういう思いこみは孤高の知という転倒した像へ蕪村を追いこむだけだ。蘇東坡や枕草子が通俗知として、自然観念のカタログに、自然の一項目である〈春宵〉、〈春曙〉という季〈語〉に、その物語的な叙述の首尾を抽出され、登録（風俗的知として）されている事態がまずあり、そういう都市生活の観念水準を介してはじめて、その上に句作が行われているということがあるのだと考えるべきだろう。

そこでさらに、春宵や春曙といった、古代物語的な農耕世界表現を凝縮抽象した自然観念のカタログが都市生活での宇宙観（世界像）を形づくる単位的な記号をなすさまが、典型的に現われてきたのが例をあげれば、寺島良安の『和漢三才図会』（正徳二年）なのである。それは天地人万象の百科事典のように近代からはみられているが、実はそういう〈事典〉という観念を成り立たせる経過がよく表わされているところに、むしろ過渡的なこの本質がある。〈事〉は〈言〉であり〈言〉はいわば出典つまり〈物語〉である。「天」「九曜」に始まり「帝王」「商人」などの人部「碑」といった器物、「鰐」や「鮫」、和漢の地理「蜀漢」「末松山」、「黍」「饅頭」など造醸類に終るまで、〈語〉（事）の説明と

して出典と引用をもつてする、ように見えるけれども本当は逆で、出典にある〈物語〉的叙述を、〈語〉へと抽出した汎自然カタログをなしているのだ。これが近代前期の都市生活をなりたたせている〈自然〉の觀念水準を表わしていることは言うまでもない。こんなふうなのである。

藪入 俗稱

走百病 やよいり

五雜組云齋魯人多以二月十六日一遊二寺觀一謂二之

走百病一椽正月十六日庶民之子女及奴婢以二此

日一為二間暇一免還二父母家一自在遊戯或詣二寺院一近年

七月十六日亦然也蓋此以三千蘭盆一出二於慈愛一終為二

春秋一丁度一矣俗謂二之藪入一 藪者藪竹總稱如二孤獨一者

無可二敢依一 下家上唯入二藪林中一遊亦隨意以為レ樂之

謂乎

これには見出しに絵図解がついていて、遊女風の女と老爺の二人が山間田舎の家に向いながら娘が家を指さしている道行が描かれている。この説明にみられる思考パターンは次のようなものである。

まず、自然のコードは〈画像〉化されるものであるという了解。殆ど図絵による見出しがあつて、〈七夕〉や〈盂蘭盆〉といった時候、〈切字〉、〈度量衡〉など芸才、〈謡〉〈浄瑠璃〉といった芸能等々が器物と同様に、物在として捉えられ表わされる。七夕の飾り物がそれを表わし、切字はそれを用いる詩人学者の像で、浄瑠璃は語り手の像で表わされる。〈以呂波〉とはいろは歌の表である。図解という方法は万象を物在の次元で捉えるのであり、コトはそれをモノ化する

る近代めがねによる自然物カタログに納まることになる。「蔽入り」は蔽入りする者の画像に表わされる、人と自然物の関係図、物在でうまる空間コードによって指示される。〈季〉の感性も都市の蔽入り娘の指す村落や家の物存在内に在りてしまふ。画像化する視線、というのはこういうすべてを器物化するコードのことだ。

蕪村句につけられた題というのは、画像カクシという共通自然界の各見出しコトをさしている。つまり蔽入りの絵図の下につけられた「走百病やまひ」という「語彙」にあたる。それがなぜ〈漢語〉なのかはすでに指摘してきたような事情で、漢語リズムによる和文の物語的時間性とは異なる分節化力が、言語表現による対象の像化を進めたからであろう。物語的解へあともどりできない像化了解が進められ、その結果像としてのリズムの構成（例えば発句体的なまとまりの単位）が再び〈図絵〉として浮上してくるのだ。

「野望」という題は、野遊びをする者をえがく画像図絵の全体の観念に等価だ。それはイメージ（内的像）のレベルに与えられた表現で、物語叙述ではない〈語彙〉の観念にあたるのである。『和漢三才図絵』にならえば〈野望のあそび〉とでもなるところだろうか。「一片花飛滅却春」というのは、どんな図絵の柄なのか分らないが、これも和文物語叙述によれば〈春を惜しむ〉とでもなるのか。「郊外」は〈むらざと〉とか、「草庵」を〈ゑるなやかや〉、「籬落」へしはがき、「懐旧」〈おもひで〉、といった具合に、季語化という都市の他界として現われ出た〈田舎〉の自然を指す物語的な叙述を負った和語がまずあり、ついで、それを漢語により像化した表現が題（図絵）としてやってくる。句作、詩作のはじまりはこれから先に展開していく。ここまでは風俗知の〈生活〉の範囲内にある作業にすぎない。

近代都市という〈舞台〉上にのみくり上げられる近代の生活、そういう上げ底に依じて現われる第二の自然（道具）として「題」（図絵）の表現水準がある。詩作の過程、短詩の構成は、この題（図絵）をさらに細かく見直し、題を組み立てている要素に分解できることを見出すことがまずは共同の知的な作業となる。

西の京にばけもの栖て、久しくあれ果たる家有けり。今は其さたなくて

春雨や人住ミて煙壁を洩る

この場合、詞書は明らかに説話的な「物語」叙述をしている。この説話性は古今集の業平歌「月やあらぬ…」の詞書の「あばらなる板敷に、月のかたぶくまでふせりて、去年を思ひいでてよめる」や伊勢物語芥川の段の「夜もふけにければ、鬼あるところとも知らで、神さへいとみじう鳴り、雨もいたう降りければ、あばらなる蔵に、女をば奥におし入れて」などによって作りあげられていて、そういう説話物語性を近世的に表現させたものとみてよいだろう。そしてこれが題（図絵）化されれば、恐らく「田家」とでもなるのかもしれない。ちよつと、『雨月物語』卷之二「浅茅か宿」の挿絵がこの題の図絵性にびつたりする。

この先はどういう詩の共同構成時間に乗るのかというと、

春雨や

○ ○ 人住ミて煙

壁を洩る

○ ○

という発句体の詩行構成に従って、三つの（行）図柄が見つけ出され、その三つつまり第一行、第二行、第四行が四行発句体のリズムに従って並べられる、というか詩行のリズム構成に従って三要素とその組み立てが見つけ出されていく。図絵でいうと、「田家」という題（図絵）を作りあげている、要素としての図柄をまずは「春雨」と次に「人家の煙」とが相応の大きさの釣合で見つけられ、おわりにそれらの配置の中心となる煙の「壁を洩る」さまが点晴されるといった具合である。



うぐひすの あちこちとするや 小家がち

とあるのは、「離落」<sup>リヤク</sup> 図を、鶯とその動き方と、それを核となつてゐる小家のさまと、といった三要素の關係のさせ方（発句の時間構成）に展開し直したものである。〈劇〉表現という都市生活上の自然の觀念水準に合わせていえば、舞台は例えば大序「鎌倉山桜狩の段」、二ツ目「渡辺靱負屋敷の段」、三ツ目「城下松原の段」（『伊賀越乗掛合羽』）といったふう<sup>ニ</sup>に都市生活場面の分節にしたがいそれぞれ題が決つてゐる。それが現実になるのは、そこに現われる登場人物によつて生きられ関わりをもたれることによつて、詩作の過程はここから始まる。つまりセリフを言われることによつて、その〈場〉（段）は〈道具〉化されていく。セリフの言い方、構成が四行五七リズムの発句体となる。〈鶯〉が見つけ出されるのは「鶯の」というふう<sup>ニ</sup>にであり「鶯や」でも「鶯を」でもない。次いでその鶯を離れずに「鶯の」動きを「あちこちとするや」というふう<sup>ニ</sup>に、独立した道具のように取り上げる。そして終りに鶯のあちこちとする動きという道具類の關係を、この舞台場面の中心になる道具「小家がち」へと収斂させる、といった道具扱ひのセリフを吐くことになる。道具をもつて自分の心のありよ<sup>ウ</sup>の鏡にし、そこからハミ出ス〈身体〉的存在性をさらに表わしていくのである。この最後の過程、〈身体〉的存在性という超コトバの必然を表わしていくところ、が詩作の肝心要めの部分となる。道具を生きてみせ、そこに〈自然〉として存在させてしまふことと、同時にそうさせる人間のありよ<sup>ウ</sup>が〈超自然〉（過剩）であることの表出へとでていくわけだ。それは発句体の前半二行と後半二行の關係のさせ方、断絶と逆交的飛躍に構成するしかた、として表わされる。

「鶯の」と「あちこちとするや」の道具立て性は例えは

造り物上の方に少し幕打、桜の木あり、むかふ黒幕、上より桜の枝出てあり、下に土手あり、在郷歌にて幕あく。  
ト向より上杉春太郎広袖着流し羽織にて出る。茶びんきれいにして、鍬の柄にかけてかたげ出る。

などある諸道具の関係に当る。がそれら道具が生きた〈自然〉として現われ出させられるのは登場人物の

「此マア持つて来いといはしやんした物は、何でござんすえ」

「ハテそれは鋤といふ物ぢやわやい」

「それ、堀つて地を和げ、物を作るのは農作といふわい。イヤやはり釣狐の格で、此酒といふ品をどこらへ懸けて置かうぞ。さらばここらにかけて置かうぞ」

(ト樽茶瓶をほどよきところに置く)

というように、セリフによってである。このセリフの言いまわしが「うぐひすの」「あちこちとするや」といった流れになる。そして茶瓶をほどよき所へ置く「さらばここらに懸けて置かうぞ」というセリフによって、この場の諸道具へのかかわりが桜狩としての中心をえてゝられたように、「小家がち」という表現で、他界景はそれにふさわしい生活性をもつて完了する。

だが第四行「小家がち」は舞台の諸道具を登場人物位置から意味づけ〈自然景〉にしたてあげることの完成を示すというだけではない。「さらばここに懸けて置かうぞ」というセリフが諸道具を殿様の遊びとしての桜狩場面として完成させただけでなく、当然こうなれば次の事件がそこに起らずにはいない、他の登場人物がこういう〈桜狩〉場面のこしらえ方に対する異和として乱入してくるのだ、という展開を喚び起す合図(予兆)としてもあるのだ。換言すれば、このセリフは自然として周囲の道具配置と意味、桜狩の自然景に調和し埋没している〈自分〉を、そこからハジキ出すもの、その逸脱の表出でもあつて、それが彼の〈身体〉性、乱を喚ぶ存在性、を表わすものなのだ。劇的表現の中心はここにある。

自然景に波瀾を起す「自己」の表出は、「小家がち」という表現が前二行との間に作り出す異和飛躍にある。「小家がち」が、対象景として現わす波瀾は、鶯の働きと小家とが示す春の日の時空の拡がりの農耕村落的な他界性、に対して同時に「小家がち」はこちらの自己の過剰を映して、貧相な卑小さ、彼岸化できない生活の生々しさ、を表わすものになるところにある。「小家がち」とはその生活の散文性（けちくまぎ）の表出である。それは題の示す理念性や内的韻律からハミ出し異和するものだ。

★

『和漢三才図絵』の表現では、「走百病（やまひいり）」の説明部分で、図絵の道具立てを並べてみせている。それは『五雑組』に言う、というようにしてすでに図絵（題）の分解のしかたに伝統的な理念性があつて、発句体の韻律詩行構成と同じく恣意ではないものでなくてはならない。「正月十六日」であり「庶民之子女及奴婢」、「還父母家」、「遊戯或寺院詣」等の各図柄に分解されるし、その「父母家」には「入叢林中遊」といった伝承像がついていて、我國の日常語「蔽入」が普遍化できるという根拠まで示してある。「出家」のイメージまで取りこんで、それが現在では「隨意以為樂」という、都市生活の遊樂性を表わすものだとこのころに、各図柄をまとめて図絵にする中心化（統一意味）をもつていつていようだ。こういう構成のしかたは、定型詩にならつていえば、儀式詩の構成に同じものだ。第四行への飛躍は理念への昇華へとなされるのである。この場合なら都市の生活理念である。「遊樂」に向けて構成されるのである。劇でいえば「祝言」に向うセリフであり、セリフは「身体」性を生みださず場の理念化に仕える。諸道具の他界化のことである。

★

韻律からハミ出す「へけちくささ」という散文性、生活感の表出、がセリフの、セリフ的な表出の、生み出す究極だった。前掲の各句にもどつて確かめてみる。

「春雨や人住ミて煙壁を洩る」にみられる（身体）性は、春雨の中の村落の家がひっそりと懐しい生活の気配を示しているといった他界的な理念景を「壁を洩る」がそのように完成すると同時に一気に逆転してしまふところのハミ出しにある。それは貧家の非情にも生気を欠いた、飢饉の際の鬼気的光景のように変えてしまふ。「うぐひすのあちこちとするや小家がち」も、この逆転景をリアルに想定すれば、これら（故園）の他界景の、その（他界）性が何にほかならなかつたかが見えてくるはずだ。

幕府は宝暦三年四月、諸国大名に備荒貯穀を命じている。すでに大凶荒の時代が始まっていることを公に認め、対策を打ち出さなくてはならぬまでになっていたことを示す。宝暦五年には奥羽地方で大飢饉があり餓死者が多数でた。四十才の蕪村は丹後見性寺にあって画俳に励んでいた。彼が（五十七才）几董撰『其面影』の序を寄せ「ひとり俗談平話をもて、たくみに姿情を尽せり」と称えていた安永元年の秋には、諸国風水害による凶作が襲っていた。

草霞み水に声なき日ぐれ哉

古寺やほうろく捨る芹の中

これらの句に、共同の構成が流れる方向を読めば、他界景（図絵）が内面的に昇華される過程が見えることになる。それは都市生活が幻想する他界景（田舎）が個的な昇華を通して現出した姿を示してひきつけるものだ。けれども、そうした古代的な村落の共同幻想が、個的に内面化されて復活してくる相を近代都市生活の他界幻想の共同通路だとみれば、さらにそこからわが現実へと反転してくるのが、発句体の詩行構成における前半から後半への飛躍断絶なのだということは言いすぎるほど言ってきた。

「草霞み水に声なき」が他界の自然相だとすれば、「日ぐれ哉」はそれを自然理念化して讃嘆するものだ。それが反転すれば、前半の他界自然は現世としての他界、生きながらの他界的な沈黙静寂を（水に声なき）が示してくる。水の声

なきたたずまいには生のうちに死をすこす人々の姿が映っている。となれば〈日暮れ〉はもう他界の理念ではなく、現実の真相を、死の虚無に捉えられる生の惨にして荒涼を照出してくる。〈斧の中〉もまた、村落の自然に自足したひっそりした生のありようといった彼岸の景を象徴するものではありえない。逆にそのように強いられる生の悲惨を、強いるものの象徴力から反照したことになる。ほとんど生活の放棄を強いられた当代村落の景觀なのだ。人が住む気配はありながら、わづかの煙の壁をかすかに洩れるような動きにしか生氣を感じとれぬ静寂や、鶯の垣から枝へと飛び移るせわしないような動きしか見つけられず目立たぬ小家がちのたたずまいに人々の生活といえるほどのものは目をこらすほどにも見えてこないのと同じである。「陽炎や名もしらぬ虫の白き飛」という〈郊外〉はすでに都市生活の〈他界〉というその他界性の意味を、リアルに現わすところにかけている。理念は反転され、現実相を指してることが不可避だということに、俳諧発句の構成的な中心が定められるのである。理念が現実を指す、なのである。例えば、

其後（宝暦六年奥州飢饉）格別の凶作もなければ諸人心をゆるし今（安永七年まで）にては金銀より外に 宝はなき様に覚へ、且太平の御代なれば何に不自由なく栄花栄耀に余り花美を尽し驕ることすぎましく……銀きせるを持ては外のきせるは口中あたりか悪しくのまれぬ杯といへり……又緋縮緬の裂にて髪を結び、其外さまざまの思ひ付繡箔をける丈長もあり……扱女の衣裳は二年とはやる物なく、新模様仕出し物忝色紋付は田舎らしいと用ひざりしに、近年蘇枋高直に成高ければ時行出して、紗綾縮緬綸子より木綿布子に至るまで鶯色を用ひ、価さへ高ければ当世風と見ゆる様に成……

西陳の織物は新物仕出しに心を尽し致し方なく難儀に及ぶ染物紺屋も仕様なく髑髏の紋所、或は白骨の小紋などを拵へたり

〈当世風〉という華美な流行が、「罽毘の紋所、或は白骨の小紋」などにまで及んだとき、そういう都市風俗理念がどんな周辺の現実根ざしていたか、ということはこの書はついでている。

田畑は皆荒はてて渺々たる原野の如く、郷里は猶有なから行通ふ人もなく、民屋は立並へと更に人語の響もなく、窓や戸ほそを窺へは天災にかかりし人葬い弔ふ者もなく、筋肉爛れ臥もあり、或白骨と成はてて煩ひ寝し其俛に、夜の物着て転もあり。又路々の草間には餓死せし人の骸骨とも累々と重り合、幾らともなく有ける

『後見草』天明四年南部の惨状

こういう現実が実際、蕪村の眼にした西国の実情であつたかどうか定かではない。しかし問題なのは、こういう惨状の描写の仕方がその核心部（死骸）を隠蔽してしまえば、全く蕪村詩や秋成『雨月物語』の怪異場面の描出ぶりと重なってしまうという点なのだ。〈隠蔽〉には古典化（古代物語図絵、漢詩図絵）が用いられている。次のように、

夏野わけ行くに、いにしへの継橋も川瀬におちたれば、げに駒の足音もせぬに、田畑は荒たきままにすきみて旧の道もわからず、ありつる人居もなし。たまたまここかしこに残る家に人の住むとは見ゆるもあれど、昔には似つともあらね。「いづれか我が住みし家ぞ」と立ち惑ふに、こゝ二十歩ばかりを去て、雷に摧れし松の聳えて立るが、雲間の星のひかりに見えたるを、「げに我が軒の標こそ見えつる」と、先喜しきこ、ちしてあゆむに、家は故にかはらであり。人住むと見えて、古戸の間より燈火の影もれて輝々とするに、「他人や住む、もし其人やいますか」と心躁しく、門に立ちよりて咳すれば、内にも速く聞とりて「誰」と咎む

『雨月物語 浅茅が宿』

もう一度通い合う蕪村詩を並べてみれば、隠されているのは

草霞み水に声なき日ぐれ哉

橋なくて日暮んとする春の水

春雨や人住ミて煙壁を洩る

誰住みて櫛流るる鶴川哉

我帰る道いく筋ぞ春の草

骨拾ふ人にしたしき董かな

草間の死骸であり、かわつて昇華され現われているのが季感（自然理念を自然として感受する形式）あるいは古典化する死骸であるか、という二項対立がこの時代の知の共同性としてある。これを前者から後者への反転の過程へと構造化するのが、蕪村詩の共同構成だったとみることができ。そして、この時間的な過程を経て出ていったところに、深く自然と自然理念の双方に浸透され、挟み打ちに合うことによって、辛うじて打ちだされた個的抒情、虚無からの脱化があつたとみる。

遅き日のつもりて遠きむかしかな

春日の遅々とした歩みという農耕的自然理念が個体の内面では回想や記憶の溯行する時間の長々しく切れ目ない懐しさに変えられ、それが時間的な他界の目前の親しさに昇華される、という筋道には、生活の破壊という災厄によつてもたらされる虚無の露出と他（死）界の現出が表裏にある。懐しい昔はまた目前の死界である。そういう表裏に他界を引きよせ受容させるのは「へ老い」の意識であろう。表裏に現在となった死界というのは、「へ生」の新しい相である。老いは新しい生死観を生みだしている。

二もとの梅に遅速を愛す哉

近代前期都市生活（全社会的普遍的な自然性として）にあつて、〈自然〉の觀念を自然そのもののように感受し、そういう感性を肯定するに至るのは、換言すれば都市生活の〈他界〉に自己の生を追いやったような表出は、生活の全壞が災厄のように意識の中に招き入れられることなしにはなりたなかつたろう。だからや、比喩的にいえば、この自然化されている理念景には中心が隠蔽されているのだ。あるいはすり換えという昇華が行われているわけで、人煙絶えて声ない村落の死の気配の脇で、梅の遅速が愛されている。目をそらしているのではない。両面（自然と理念の）を備えた表現なので、両他界景にわたっているところを経て、そう見出す視線に生の過剰をこめてみるとみる。

さくら狩美人の腹や減却す

花より団子という生活自然の認識が詩表現の水準を支える地平とみなされてから久しい（「花よりも団子やありて帰る雁」貞徳）が、この時期美人もまたこんな見方をされるのが、生活への流し眼だった。

美しい流人大めしぐらひ也

美しい顔で楊貴妃豚を食ひ

『柳樽四篇』明和六年刊

ほとんど「減却す」という漢詩古典の流用によってだけで支えられていることがわかるが、こういう中心は隠蔽なのだということはすでに明らかだとすれば、川柳にみられる風俗知（都市生活感性）の詩的水準からそれがどんな飛躍だったのか、ということになる。共同自然化の上限は、都市生活の新たな〈季〉理念の表出とみるとり出し方であり、下限は都市の遊興的生活をも襲う自然災厄の相となる。こういう両面を経由して、自然が人間に関わってくる全体を見定める眼をもって知的な内部の表出としたのである。

★



補遺として、〈藪入り〉への生活的な眼差しの水準を示す川柳句をあげておく。

藪入にうすく一トきれ振舞はれ

うまひ事かな く

藪入の二日は顔を余所に置

かぞへこそすれ く

藪入が来て母おやは遣手めき

うやまひにけり く

藪入の出がけにものを隠される

くたびれにけり く

藪入はたった三日が口につき

『柳樽初篇』明和二年刊

藪入する〈故園〉がすでに名実ともに生活の他界であり、此岸であったという両面を示して余りがない。子女からみても母親から見てもである。